اُردو میں جدید شعری روایت

تسلسل اور انحراف

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

اُردو میں جدید شعری روایت، تسلسل اور انحراف

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

rekhta

اس کتاب کی اشاعت میں

فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی

حکومت اتر دیش لکھنؤ کا مالی تعاون شامل ہے

اُردو میں جدید شعری روایت
تسلسل اور انحراف

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

rekhta

URDU MAIN JADID SHERI RIWAYAT
TASALSUL AUR INHIRAF
BY : DR. SHAHINA TABASSUM

Rs. 250/-

اشاعت : ۱۹۹۸ء

تعداد : ۴۰۰

قیمت : دو سو پچاس روپے

طابع : ثمر آفسیٹ پرنٹرس، نئی دہلی۔۲

ملنے کے پتے

● مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، اُردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔۱۱۰۰۰۶

● موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی۔۱۱۰۰۰۲

ناشر: ڈاکٹر شاہینہ تبسم
A.G.1/47C. وکاس پوری، نئی دہلی۔110018

ترتیب

rekhta

پیش لفظ

روایت اور جدت کی کش مکش تقریبا ہر نئے ادبی رجحان میں نظر آتی ہے۔ اس لئے مختلف ادوار میں اس سے مراد لئے جانے والے رجحان کے معنی قدرے مختلف ہوجاتے ہیں۔ مثال کے طور پر اردو ادب میں جدید شاعری کا ایک رجحان تو وہ ہے جس کا نقطہ آغاز انجمن پنجاب کے مشاعرے قرار پاتے ہیں اور جس کو فروغ دینے والوں میں خواجہ الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد وغیرہ پیش پیش رہے تھے۔ دوسرا رجحان وہ ہے جو اقبال کے بعد ۱۹۳۶ء کے قریب نمایاں ہوا اور جس کے فروغ میں ترقی پسند تحریک نے اہم کردار ادا کیا، کم و بیش اسی دور میں حلقہ ارباب ذوق کے شعراء نے اظہار کے نئے اسالیب کی طرف توجہ دی۔ تیسرا رجحان وہ ہے جو ۱۹۶۰ء کے آس پاس جدیدیت کے نام سے قدرے شدت سے ابھر کر سامنے آیا جس میں تخلیق کار کے لئے اظہار کی آزادی کی حیثیت بنیادی تھی اور اس سے کسی باضابطہ اور طے شدہ رویے کی اشاعت پر اصرار کرنا ایک غیر مناسب عمل قرار پایا۔ اس تمہید سے میرا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ زیر نظر کتاب "اردو میں جدید شعری روایت، تسلسل اور انحراف" میں لفظ جدید کو وسیع تر معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ جس میں مذکورہ بالا تینوں رجحانات کے حامل شعراء شامل ہیں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر سے برصغیر کی تاریخ وسیاست میں ہی نہیں بلکہ

زندگی کے ہر شعبے میں تبدیلیوں کا ایک کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ شروع ہوگیا تھا۔ جس کے نقوش ہمارے شعرو ادب اور فنون لطیفہ میں بھی نظر آتے ہیں۔

ادبی روایت جیسا کہ اکثر کہا جاتا ہے درا صل ایک ایسے تسلسل سے عبارت ہے جو بیک وقت دو زمانوں سے متعلق ہے اس کی حیثیت ماضی اور حال کے درمیان ایک ایسی کڑی کی ہے جو دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط رکھتی ہے۔اس میں رد و قبول کا عمل بھی جاری رہتا ہے جس کے زیر اثر وہ ہر دور کے مطابق خود کو بدلتی اور ڈھالتی رہتی ہے لیکن اس عمل کے نتیجہ میں روایت وجدت کے امتزاج کے حامل شعراء کی تخلیقات میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں وہ عموماً معنوی اور موضوعاتی سطحوں پر ہوا کرتی ہیں ویسے لسانی اور ہیئتی سطحوں پر ان کے یہاں معمولی نوعیت کی تبدیلیاں تو راہ پاجاتی ہیں لیکن بڑی اور اہم تبدیلیاں نظر نہیں آتیں کہ یہ لوگ روایت شکنی کے بغیر روایت کی توسیع کے خواہاں ہوتے ہیں اسی لئے ان کے تمام تجربات روایت کے دائرے ہی میں انجام پاتے ہیں۔

ترقی پسندی کے رجحان کے زیر اثر اردو میں نظریاتی شاعری کا آغاز ہوا جس کے تحت حقیقت نگاری اور مقصدیت پر خصوصی توجہ صرف کی گئی اور سماجی عدم مساوات اور ناانصافی کے شکار بھوکے ننگے' دبے کچلے' محنت کش مظلوم انسانوں کو موضوع بنا کر ان میں اپنے حقوق کے لئے لڑنے اور ان کا تحفظ کرنے نیز ایک زبردست انقلاب کے ذریعے پورے نظام اور سماج کو بدل دینے کا جذبہ پیدا کرنے کی سعی کی گئی۔ ترقی پسند نظریے میں اشتراکی بنیادوں پر بہتر سماج کی تشکیل کرنے اور مثالی نظام کے قیام کے خواب پوشیدہ تھے۔ اس نے انسان کے بنیادی حقوق کے تحفظ کے ساتھ حسین' پرامن اور خوش گوار زندگی کا ایک نیا تصور پیش کیا جس میں بڑی کشش تھی۔

ہیئت اور اسلوب کے تجربوں کے رجحان کی سب سے بڑی دین اردو میں نظم معریٰ اور نظم آزاد کا فروغ ہے جس میں ترقی پسندوں نے نسبتاً کم اور حلقہ ارباب

ذوق کے شعراء نے نمایاں کارنامے انجام دیئے۔ ان کے تجربات میں موضوعات کا تنوع' اسالیب کی رنگارنگی' جدید تکنیکوں کا استعمال' الفاظ و تراکیب کی ندرت اور علامتی پیرایہ اظہار ملتا ہے۔ ترقی پسند شاعروں کے نزدیک اجتماعی مسائل سماجی نابرابری' شخصی اور جماعتی استحصال بنیادی موضوعات قرار پائے۔ برخلاف اس کے حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کے یہاں انفرادیت پر خصوصی توجہ پائی جاتی ہے۔ ایک نئی فنی جمالیات کی تشکیل میں بھی ان شاعروں کا اہم رول رہا ہے۔ زیر نظر کتاب کے پہلے باب میں "جدید اردو شاعری کا پس منظر" عنوان سے یہی نکات ضروری تفصیل اور حوالوں کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں۔

کتاب کے دوسرے باب کا عنوان "جدید اردو شاعری کا عبوری دور" ہے جس کے تحت ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء تک کی جدید شاعری کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے یہ دور ایک طرف تو ترقی پسند تحریک کی مقبولیت' عروج اور پھر زوال کا مشاہد ہے۔ اور دوسری طرف جدیدیت کا عبوری دور بھی ہے جس میں ترقی پسند اور جدید دونوں خیموں کے شعراء کا حصہ رہا ہے جن کی تخلیقات میں بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ فکر و فن کی سطح پر مختلف تبدیلیاں بھی واقع ہوئیں۔ آزادی ہند اور تقسیم وطن کے بعد سیاسی اور سماجی زندگی پر براہ راست اثرانداز ہونے والے حالات بالخصوص فرقہ وارانہ فسادات' آزادی کے خلاف رد عمل اور امن عالم وغیرہ موضوعات پر ہردو رجحان کے شاعروں نے طبع آزمائی' کی ان کی باہمی مماثلتوں کے علاوہ باہمی اختلافات کے بھی کئی پہلو ہیں جنہیں تفصیل کے ساتھ نمایاں کرنے کی سعی کی گئی ہے تاکہ ان کے بنیادی رویوں کی روشنی میں جدید اردو شاعری کے عبوری دور کو اس کے صحیح سیاق و سباق میں پرکھا جاسکے۔

اسی باب میں عبوری دور کے ادبی مباحث مثلاً ادب اور صحافت' ادب اور سیاست' ادیب کی انفرادیت' آزادی اظہار' ادب اور فحاشی' ادب میں جمود' روایت کی ضرورت و اہمیت' اردو کی ادبی روایت' اسلامی ادب' غزل کا احیاء اور غزل میں میر

کے اسلوب کی تجدید وغیرہ کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔ ان مباحث نے اس دور کے تخلیق کاروں کو بالعموم غور و فکر کی دعوت دی تھی اور کسی حد تک ان کی رہنمائی بھی کی تھی۔ صنف غزل کا احیاء اور متروک روایتی اصناف سخن کی طرف رجعت بھی انھیں ادوار سے عبارت ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں اس قسم کی گوناگونی کا مظاہرہ پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔

۱۹۶۰ء کے آس پاس اردو ادب میں جدیدیت کے نام سے جو ادبی میلان ابھر کر آیا اس کی تشکیل و تعمیر میں گزشتہ اور موجودہ صدیوں کے مغربی افکار و نظریات کا بھی اہم رول رہا ہے۔ جدید شاعروں میں سے اکثر و بیشتر جدید تعلیم سے بہرہ ور ہیں' انھوں نے ان افکار و نظریات کا مطالعہ بھی کیا' ان سے متاثر بھی ہوئے اور ان سے استفادہ بھی کیا ہے۔ کتاب کے تیسرے باب میں "جدیدیت کے مضمرات" کے عنوان سے مغرب کے چند اہم ترین نظریات اور میلانات سے بحث کی گئی ہے۔

اردو ادب کو جس مغربی فلسفے نے سب سے پہلے اور زبردست طریقے پر متاثر کیا وہ مارکس ازم یا مارکسیت ہے جو ایک عالم گیر سیاسی فلسفہ ہے جس میں جدلیاتی مادیت' طبقاتی کش مکش' نظریہ قدر فاضل' سماجی انقلاب' انقلابی عمل کی وحدت اور پرولتاریہ آمریت وغیرہ ایسے افکار و نظریات شامل ہیں۔ مارکسی نظام فکر کے نقوش یوں تو بیشتر شعراء کی تخلیقات میں دیکھے جاسکتے ہیں لیکن ترقی پسند شعراء کے یہاں یہ اثرات بہت گہرے اور مستقل نظر آتے ہیں۔

فلسفہ اشتراکیت کے بعد اردو شعر و ادب کو نئے افقوں سے روشناس کرانے والا دوسرا مغربی نظریہ سگمنڈ فرائڈ سے منسوب ہے۔ یہ ایک نفسیاتی نظریہ ہے۔ "مارکس ازم" میں اجتماعیت پر خصوصی زور دیا گیا تو فرائڈ ازم میں انفرادیت پر پوری توجہ مرکوز کی گئی جس کے تحت فرد کے داخلی جذبات و احساسات اور جنسیاتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو بھی فن میں جگہ ملی۔

جدید اردو شاعری پر اثر انداز ہونے والا ایک اہم نظریہ وجودیت کا ہے یہ بھی

دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب سے ابھرا تھا۔ نظریہ وجودیت اپنے آپ میں کوئی مکمل اور حتمی نظام فکر نہیں' یہ ایک تخلیقی فلسفہ ہے جس کے اثرات عہد ماضی کے ادب میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ وجودی فکر میں انسانی وجود سب سے مقدم ہے۔ وجودیت کے نظریہ سازوں میں چار طرح کے مفکر نظر آتے ہیں جن میں دوستو نفسکی اور فرانز کافکا بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں جن کے یہاں وجودی فکر کا عکس واضح طور پر نمایاں ہے۔ اردو کی جدید شاعری میں انسانی کرب' تنہائی' زندگی کی بے معنویت' انحراف و بغاوت اور خواہش مرگ وغیرہ جیسے موضوعات فلسفہ وجودیت کے نظریات سے متاثر ہیں۔ مغرب کے ان تین ہمہ گیر فلسفہ و نظریات کے علاوہ جن دیگر میلانات ور جحانات نے جدید اُردو شاعری کو متاثر کیا ان میں ابسرڈ تھیٹر' بیٹ جینریشن' اینگری ینگ مین اور اینٹی پوئٹری وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ جدید اردو شاعروں کی تخلیقات میں خال خال ہی سہی لیکن ان کے اثرات بھی واضح نظر آتے ہیں۔

چوتھے باب کا عنوان "جدید نظم کا تنقیدی مطالعہ" ہے جس میں ان جدید نظموں کو پیش نظر رکھا گیا ہے جو ۱۹۶۰ سے ۱۹۹۰ تک کے زمانے پر محیط ہیں۔ اسی دور میں جدیدیت ایک غالب ادبی رجحان کی شکل میں شدت کے ساتھ نمایاں ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو شاعری کے افق پر چھا گئی۔ اس کے نمائندہ شاعروں میں (دوسرے باب میں مذکورہ جدید شعراء کے علاوہ) منیب الرحمان' منیر نیازی' وحید اختر' خلیل الرحمان اعظمی' وزیر آغا' ضیا جالندھری' محمود ایاز' راہی معصوم رضا' شاذ تمکنت' سلیمان اریب' حسن شمیر' قاضی سلیم' باقر مہدی' عمیق حنفی' وارث کرمانی' بلراج کومل' شفیق فاطمہ شعرا' عزیز قیسی' بشر نواز' ساجدہ زیدی' شہاب جعفری' حمید الماس' کرشن موہن' مظہر امام' جیلانی کامران' مغنی تبسم' ساقی فاروقی' شہریار' زاہد ڈار (مادھو) عباس اطہر' کمار پاشی' مخمور سعیدی' گوہر نوشاہی' افتخار جالب' احمد ہمیش' عادل منصوری' انیس ناگی' اختر احسن' سلیم الرحمان' اعجاز احمد اور ندا فاضلی وغیرہ کے نام

قابلِ ذکر ہیں۔ا ان میں سے کچھ شعراء کی ذہنی تربیت اگرچہ حلقہ ارباب ذوق اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے زیر اثر ہوئی تھی تاہم ان شعراء نے نہ صرف یہ کہ میرا جی کی ابہام پرستی سے شعوری طور پر اپنا دامن بچایا بلکہ ترقی پسندوں کی مقصدیت' نظریہ پرستی' وضاحتی انداز بیان' نعرہ بازی اور ادعائیت سے بھی گریز کیا۔

ان کے بعد ابھرنے والی نسل کے شاعروں میں فہمیدہ ریاض' مسعود منور' صادق عتیق اللہ' مصحف اقبال توصیفی' امیر عارفی' کشور ناہید' یمن رشید' علیم اللہ حالی' یعقوب راہی' خلیل مامون' شاہد ماہلی' چندر بھان خیال' خلیل تنویر' نسرین انجم بھٹی' ثروت حسین' مظفر ایرج' جاوید ناصر' سلیم شہزاد' صلاح الدین پرویز' افضال احمد سید' غنیم انور' عبد اللہ کمال' علی ظہیر' پرت پال سنگھ بیتاب' آشفتہ چنگیزی' حسن عباس رضا' شائستہ حبیب اور اظہار الحق وغیرہ چند اہم نام ہیں۔

اس دور کے شاعروں نے پامال لفظیات' بندھی ٹکی تشبیہات واستعارات سے بھی گریز کا رویہ اپنایا اور ایک نئی شعری زبان کے ذریعے نئی شعری جمالیات کی بنیاد رکھی اور اپنے منفرد تجربات کے فنی اظہار کے لئے رمزیہ' استعاراتی' اسطوری اور علامتی پیرائے اختیار کئے جو اس دور کا ایک خاص میلان بن گئے۔

کچھ جدید شعراء کے ہاں عقیدے کی بازیافت کا رجحان بھی ابھرا جس کے تحت حمد' مناجات' نعت' منقبت' بھجن' سلام' مرثیے اور طویل نظمیں تخلیق کی گئیں۔ عقیدے کی بازیافت کا یہ رجحان خاصا پرکشش نظر آتا ہے کیونکہ اس میں وسیع المشربی سے کام لیا گیا ہے اور مذہب اسلام' ہندومت' بدھ مت' سکھ مت اور

ا۔ ان شعرا میں بھی دو مختلف رجحانات نمایاں ہیں' ایک گروہ روایت سے وابستگی کے ساتھ نئے اسالیب و اظہارات کو برتنے کا قائل ہے جبکہ چند لکھنے والے روایت سے قطعی انحراف اور لسانی شکست و ریخت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ رویوں کے اس اختلاف اور اسکی وجوہات سے متذکرہ باب میں بحث کی گئی ہے۔

عیسائیت سے ماخوذ علائم واستعارات کے علاوہ ان مذہبی افکار کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ جن کی حیثیت قدر مشترک کی ہے اور جو انسانیت کی اعلیٰ قدروں کے مظہر ہیں۔

اس دور کے شاعروں نے شعری تجربات کے ذریعے ہیئتی' معنوی اور لسانی سطحوں پر تخلیقی اظہار کے نئے امکانات کو بروئے کار لانے کی کوششیں کی ہیں اور اس طور اردو نظم کو نئی وسعتیں عطا کی ہیں۔ مختصر نظم نگاری اور طویل نظم نگاری کے رجحان کو بھی جدید شاعروں کے ذریعے فروغ حاصل ہوا۔ علاوہ ازیں ماضی کی چند مقبول عام روایتی اصناف جیسے قصیدہ' مرثیہ' مثنوی' شہر آشوب' واسوخت' ہجو' قطعہ' رباعی' دوہا اور ماہیا وغیرہ کو نئے انداز میں برتنے کے تجربوں کے ساتھ ساتھ مشرق ومغرب کی زندہ زبانوں کے شعری ادب کی مقبول اصناف مثلاً کینٹو' ترائیلے' اسٹینزا فارم' ہائیکو اور تونکا وغیرہ کو بھی اردو میں رواج دینے کی مخلصانہ سعی کی گئی۔ نئے تجربوں کے بطن سے نثری نظم' اور یک مصرعی نظم کا جنم اور ان کی قبولیت جدید اردو شاعروں کی ناقابل فراموش عطا ہے۔ مذکورہ بالا تمام اصناف اپنی علاحدہ شناخت رکھنے کے باوجود مجموعی حیثیت سے نظم ہی کے ذیل میں آتی ہیں۔ لہٰذا ان سب کا تنقیدی جائزہ بھی اسی باب میں پیش کیا گیا ہے۔

پانچویں باب میں "جدید غزل کا تنقیدی مطالعہ" پیش کیا گیا ہے۔ ترقی پسندوں کے غزل مخالف رویے اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کی عدم دلچسپی کی وجہ سے ایک زمانے میں صنف غزل اس حالت کو پہنچ گئی تھی کہ جگر مراد آبادی جیسا خالص غزل گو شاعر بھی "شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل" کہہ کر غزل سے بیزاری کا اظہار کر بیٹھا تھا لیکن عبوری دور میں فراق گورکھپوری' حسرت موہانی' جگر مراد آبادی' مجاز لکھنوی' مجروح سلطان پوری' فیض احمد فیض' ناصر کاظمی' معین احسن جذبی' مغیث الدین فریدی اور خلیل الرحمان اعظمی وغیرہ نے غزل کا علم بلند رکھا۔ ان کے بعد نمایاں ہونے والی نسل کے شعراء نے غزل کو اظہار کے ایک مکمل وسیلے کی حیثیت سے قبول کرلیا اور ان کے بعد آنے والی نسل کے ہاتھوں اس صنف میں اپنی

غزل' آزاد غزل اور زین غزل کے تجربے بھی عمل میں آئے۔ صورت حال کی اس تبدیلی میں ان مذاکروں اور مباحثوں کا بھی خاص حصہ رہا ہے جن کی وجہ سے صنف غزل' اس کی قوت وصلاحیت' موجودہ عہد میں اس کی معنویت اور افادیت اور اس کا مستقبل زیر بحث آیا' سوچ کے نئے دروازے کھلے اور پھر جدید اور جدید تر شاعروں کے ہاتھوں غزل کو اس کا کھویا ہوا منصب اور وقار حاصل ہوا۔ اس باب میں بھرپور مثالوں کے ساتھ تفصیلی اور تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے اینٹی غزل' آزاد غزل اور زین غزل کے تجربوں کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔

"ماحصل" کے تحت جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے۔ اساسی نکات سے بحث کرتے ہوئے مجموعی طور پر جدید اردو شاعری' اس کی صحیح عطا اور اس کے امکانات کا جائزہ پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

موضوع کی سطح پر اس کتاب کا کینوس بہت وسیع ہے بالخصوص شعری تجربات اور رجحانات کا بحرزخار میرے سامنے تھا' اسے ایک قطعی سلسلے میں باندھنا کار دارد تھا۔ میں نے اپنی سی کوشش کی ہے کہ پوری ذمہ داری اور ایمانداری سے تمام پہلوؤں کا معروضی سطح پر تجزیہ کرکے اس مجموعی عطا کو آپ کے سامنے رکھ سکوں جو یقیناً لائق توجہ ہے۔

اس کتاب کی تیاری میں استادان محترم ڈاکٹر مغیث الدین فریدی' پروفیسر عتیق اللہ اور ڈاکٹر شریف احمد نے قدم قدم پر میری رہنمائی کی تھی جس کے لئے میں ان کی بے حد ممنون ہوں۔

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

جدید اُردو شاعری کا پس منظر

جدید اردو شاعری کے آغاز کی کوئی معین تاریخ نہیں ہے۔ تاریخی اعتبار سے ۱۸۵۷ء کے بعد کی سیاسی' سماجی اور تہذیبی صورت حال ہی میں جدید اردو ادب کے محرکات بھی مضمر ہیں۔ تبدیلی کی اپنی ایک منطق ہوتی ہے۔ جب وہ اچانک رونما ہوتی ہے۔ تب اس کے آثار عارضی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ بجلی کی طرح ایک کوند پیدا ہوتی ہے اور کم ازکم مدت میں وہ وقت کی پنہائیوں میں گم ہوجاتی ہے۔ جب کہ ہر وہ بڑی تبدیلی جو کئی چھوٹی تبدیلیوں کے بعد رونما ہوتی ہے۔ اس میں استقامت اور استقلال ہوتا ہے۔ اس کا اثر بھی ہمہ گیر ہوتا ہے۔ دراصل اس قسم کی تبدیلی بڑے تدبر اور فکر کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تاریخ کا ایک بڑا دور اس کی پرورش کرتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ میں روایت پر سب سے بڑی ضرب ۱۸۵۷ء کے بعد پڑی جب کہ واضح طور پر دو مختلف تہذیبیں آپس میں متصادم ہورہی تھیں۔ تہذیبی سطح پر باہمی تصادم اور ادغام کی مثالوں سے عالمی تاریخ کے ہزاروں اوراق بھرے پڑے ہیں۔ ہر تہذیب نے جغرافیائی حدود کو توڑ کر کبھی نہ کبھی کسی دوسری تہذیب پر اپنے اثرات قائم کئے ہیں یا وہ دوسری بڑی اور موثر تہذیب میں ضم ہوگئی ہے۔ وہ باہمی تصادم کی صورت ہو یا ادغام کی ہر تہذیب دوسری تہذیب پر اپنا اثر ضرور قائم کرتی ہے۔

ہندوستانی پس منظر ہند وایران' یا ہند وعرب یا ہند ووسط ایشیا کی تہذیبی اقدار کے باہمی اثر و عمل کی ایک بڑی تاریخ ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ اس تصادم اور ادغام میں کئی مذہبی اور اخلاقی اقدار وہ تھیں جن میں اشتراک پایا جاتا تھا۔ دوئی کی صورت بہت کم نمایاں تھی۔ اسی وجہ سے ہند و ایران تہذیبوں کے ادغام میں یگانگت کا احساس زیادہ پایا جاتا ہے۔

مغربی تہذیب کی اقدار مشرق سے مختلف تھیں اور یہ اختلاف زندگی کے ہر میدان میں نمایاں تھا۔ مشرق کی روایات میں ٹھہراؤ کی کیفیت تھی۔ یہاں مذہبی اور اخلاقی روایات واقدار کا دباؤ شدید تھا۔ اسی لئے فوری تبدیلی یا تبدیلیوں کی گنجائش کم سے کم تھی۔ جب کہ مغرب میں نشاۃ الثانیہ Renaissance سے سائنسی بصیرت اور ترقی پسند فکر پیدا ہوجاتی ہے۔ مغرب کی جتنی فکری اور عقلی تحریکیں ہیں ان کی جڑیں نشاۃ الثانیہ میں پیوست ہیں۔ نشاۃ الثانیہ ہی سے صنعتی دور کا آغاز و ارتقاء ہوتا ہے۔ اسی تحریک کے فروغ کے باعث قدامت و روایت کو بار بار شک وشبہ کی نظر سے دیکھا گیا۔ حتی کہ مذہب واخلاقی اقدار کی سخت کوشی پر بھی زبردست وار کئے گئے۔ روایتوں کا نظام درہم برہم ہوگیا اور روایت کی جگہ درایت نے لے لی۔

ہندوستان میں نشاۃ الثانیہ کا ظہور انیسویں صدی میں عمل میں آتا ہے۔ جس کے بعد شعروادب کی روایات پر بھی کاری ضرب پڑتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا کوئی بھی بڑی تبدیلی اچانک رونما نہیں ہوجاتی کئی چھوٹی چھوٹی تبدیلیوں کے بعد اس کا ظہور ہوتا ہے۔ اسی طرح ہمارے یہاں انیسویں صدی میں بالخصوص ادب کے تناظر میں جو تبدیلیاں عمل میں آئیں وہ بہ ظاہر بڑی تھیں مگر بعد کی ہوش ربا تبدیلیوں کو دیکھتے ہوئے وہ اتنی بڑی بھی نہ تھیں۔

۱۸۵۷ء سے ۱۹۳۶ء تک کی ادبی ارتقاء کی تاریخ بڑی حد تک متوازن ہے۔ اصلاحی تحریک اپنے مقصد میں اخلاقی تھی۔ جس نے عقلیت پر زور دیا تھا۔ اس نے بعض ادبی روایات پر بھی کاری ضرب لگائی تھی مگر روایت شکنی کا یہ عمل اپنی غرض

کے لحاظ سے محدود تھا جب کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند تحریک نے جس باغیانہ اور انقلابی شعور کے لئے راہ ہموار کی اس کی حدیں کافی وسیع تھیں جیسا کہ ہر دور میں ہوتا ہے کہ جہاں ایک گروہ روایت شکنی کے جوش میں سرشار ہے وہیں دوسرا گروہ روایت کی پاس داری کا دم بھرتا ہے۔ بعض ادیبوں کے ذہن میں روایت کا اپنا تصور ہوتا ہے۔ بعض اپنے عہد کی غالب تحریک کے برخلاف کسی دوسرے رجحان سے متاثر ہوجاتے ہیں اور وہ رجحان آہستہ آہستہ ایک تحریک میں بدل جاتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا یہ دور جو کہ ۱۹۳۶ء تک کے زمانے پر محیط ہے۔ مختلف نوعیت کے رجحانات کا حامل ہے۔اس عہد میں جس تحریک نے ہمہ گیر صورت اختیار کرلی وہ ترقی پسند ادبی تحریک ہے لیکن اس کے پہلو بہ پہلو روایت کے پرستاروں کا گروہ بھی نمایاں ہے۔ اس گروہ کی جدت پسندی میں توازن اور متانت ہے۔ دوسرا وہ گروہ ہے جو حلقہ ارباب ذوق کے نام سے پہچانا جاتا ہے' شاعری میں بھی یہ تینوں رجحانات نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں۔ سب سے پہلے ہم شاعری کے اس رجحان پر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالیں گے۔ جس میں روایت اور جدت کا امتزاج پایاجاتاہے۔

ا : روایت وجدت کا امتزاج

ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے روایت ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے۔ مختلف ادبا اور علما نے اس کی مختلف تعبیریں کی ہیں۔ روایت انگریزی لفظ Tradition کا متبادل ہے۔ انگریزی میں بھی اس کے معنی کافی وسیع ہیں۔ سماجیاتی اصطلاح کے لحاظ سے اس کے معنی ہیں وہ عقائد یا رسومات جو ماضی بعید سے چلی آرہی ہیں عرف عام میں جو چلن اور رواج کا درجہ رکھتی ہیں صیغہ فعل میں اس کے معنی ہیں عقائد' افکار' رسومات اور افعال و اعمال کا ایک پشت سے دوسری پشت کی طرف منتقل ہونا۔ دینیات میں

روایت ان احکامات وعقائد سے عبارت ہے جو ضبط تحریر میں نہ آئے ہوں گویا جو سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل کی طرف منتقل ہوتے رہے ہوں۔ وہ احکام الٰہی جو حضرت موسیٰ پر نازل ہوئے یا وہ تعلیمات جن کا تعلق حضرت عیسیٰ سے ہے۔ وہ بھی زبانی منتقل ہوتی آئی ہیں۔ اسی لئے انہیں روایت سے موسوم کیا جاتا ہے۔

اسلام میں حدیث وسنت کے لئے بھی روایت کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے یعنی رسول اللہ کے اعمال وافعال' شعار و اذکار وغیرہ کا شمار بھی روایت کے ذیل میں آتا ہے۔ اس لحاظ سے نقل ومنتقل ہونے کا تصور یہاں بھی کارفرما ہے۔ علم قانون کی اصطلاحات میں اس کے معنی حوالے کرنے اور سپرد کرنے کے ہیں۔

غور کیا جائے تو روایت میں تقلید' پیروی' نقل اور اتباع کے معنی مضمر ہیں۔ مگر دینی اور مذہبی اصطلاح میں قدامت اور تشرع کا پہلو بھی پوشیدہ ہے۔ اس قسم کی سخت گیری ادب میں برقرار نہیں رہتی اس لئے ادبی اصطلاح کے لحاظ سے روایت کی تعبیر بھی مختلف ہے۔

ادب میں روایت کا تصور کئی معنی کو محتص ہے۔ اس میں ماضی کا تصور پنہاں ہے۔ وہ قدامت سے بھی تعبیر کی جاتی ہے۔ اسے لائف فورس یعنی جوش حیات کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اسے محض نقل' تقلید اور پیروی کے معنوں میں بھی استعمال کیا گیا ہے لیکن تسلسل اور نقل کا تصور ہر معنی میں یکساں طور پر مضمر ہے۔ شمیم حنفی نے ایک جگہ لکھا ہے۔

> "روایت کی حیثیت فن اور فکر کے ارتقاء میں اساسی ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے قطع نظر زندہ اور فعال حقیقتوں سے مملو روایت بہ یک وقت آئندہ حقیقتوں کی محرک اور اس کے امتحان کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ وہ ماضی اور حال دو زمانوں میں ایک ساتھ زندہ رہتی ہے اور وقت سے ان کا رشتہ محض ایک تاریخی واقعہ یا پس منظر کی شکل میں نہیں استوار ہوتا بلکہ ارتقا

پذیر میلانات کے ساتھ اس کے وجود اور معنویت کا احساس اور زیادہ مستحکم ہوجاتا ہے"۔ ا

گویا روایت کا تعلق جہاں ایک طرف ماضی سے ہے وہیں وہ حال سے بھی مربوط ہے۔ یہ ایک تسلسل ہے جو ماضی کو حال سے جوڑے رکھتا ہے اسی لحاظ سے ادب کی اپنی زبان، ادبی ہیئتیں، اصول، تراکیب، رسومات، اور وہ مختلف تہذیبیں، جن کا تعلق ماضی سے ہے روایت کا حکم رکھتی ہیں۔ ایک ادیب یا شاعر ان سے اکتساب فن ہی نہیں کرتا زندگی بسر کرنے کا اسلوب بھی سیکھتا ہے۔ ماضی محض انجماد کانام نہیں بلکہ وہ مسلسل سرچشمہ حیات بھی ہے۔ جس کے تجربات ونتائج سے نئی تشکیلات عمل میں آتی ہیں۔

روایت چوں کہ ایک زندہ اور فعال تسلسل سے عبارت ہے۔ اس لئے اس میں تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو کا تصور بھی پوشیدہ ہے۔ ایک شاعر بلکہ یہ کہاجائے تو غلط نہ ہوگا کہ ایک بڑا یا منفرد شاعر روایت کو زندہ حقیقت اور ایک نامیاتی وجود کے طور پر قبول کرتا ہے۔ وہ اسے شک کی نظر سے بھی دیکھتا ہے۔اس سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ اسے رد بھی کرتا ہے اور اسے قبول بھی کرتا ہے مگر اس کی قبولیت میں نقل کا پہلو شامل نہیں ہوتا وہ جتنا قبول کرتا ہے اس سے زیادہ تجربے اور اپنی جدت پسندی سے اس کی توسیع کردیتا ہے۔ جے۔ ای۔ کڈون نے روایت کے اسی عمل پر ان لفظوں میں روشنی ڈالی ہے۔

"Any thing traditional is established has often been tried and is constantly returned to"

"کوئی بھی شے جب روایت کے طور پر اپنے آپ کو منوالیتی ہے تو اسے باربار آزمایا (یا اختیار بھی کیا) جاتا ہے اور استقامت کے ساتھ لوٹا بھی دیا جاتا ہے۔"۲

ا۔ شمیم حنفی، شعر و حکمت، سہ ماہی، حیدر آباد: شمارہ نمبر ۲ ص ۳۰۔

۲. J. E. Cuddon : "A Dictionary of Literary Terms"

اس طرح روایت محض قبول کرنے سے عبارت نہیں ہے بلکہ وہ پورا ایک عمل ہے جو کہ اخذ کرنے اور واپس لوٹانے سے عبارت ہے۔ زندگی اور فن کا ارتقا بھی اسی لئے ممکن ہے کہ اجتہاد' اختراع' ایجاد اور جدت کا عمل بھی تسلسل کے ساتھ جاری ہے۔ روایت کبھی منجمد نہیں ہوتی۔ بلکہ ایک صحتمند روایت ہمیشہ ہر دور کے مطابق اپنے آپ کو بدلتی اور ڈھال لیتی ہے۔ غیر محسوس طورپراس میں تطابق Capability کے آثار پیدا ہوجاتے ہیں' اگر ایسا نہ ہوتو سارا ماضی ہی مردہ ہوجاتا ہے۔ تاریخ ادب میں اگر وہ زندہ مثال ہے تو اسی لئے کہ وہ زندہ روایتوں سے مملو ہے۔ کلینتھ بروکس نے بڑی اچھی بات کہی ہے۔

"Healthy traaitinon is capable of continuel modification"

"ایک صحت مند روایت مسلسل تغیر وتبدل کے عمل سے گزرتی ہے"[1]

بیسویں صدی کے ربع اول ودوم میں جن شعرا نے روایت کے مذکورہ بالا جدلیاتی تصور کو قبول نہیں کیا ان کے یہاں نقل' پیروی اور تکرار کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ انہوں نے جدت پسندی سے کام ضرور لیا مگر ان کی جدت میں احتیاط اور توازن قائم ہے ان کے افکار میں جدت ہے مگر لسانی سطح پر قدیم شعرا ان کے لئے استناد کا درجہ رکھتے ہیں۔ عروض آہنگ اور بیان کے اعتبار سے ان کافن ماضی کے مسلمات پر ہی اپنی اساس رکھتا ہے اس لئے ان کے یہاں بلاخوفی کا تاثر نہیں ابھرتا' انہوں نے اپنے فن میں تجربے اور نئی روایت کی تشکیل سے گریز کیا' اسی لئے وہ منفرد ہونے کے باوجود کسی ایسی روایت کے خالق نہیں بن پائے جو مسلسل Haunt کرتی یا ہر دور میں تازہ اور نئی محسوس ہوتی ہے تاہم ادب کی تاریخ میں ان کا درجہ مسلم ہے۔

وہ شعرا جن کے یہاں روایت کی پرستاری تھی اور جنہوں نے لسانی و ہیئتی سطح پرکوئی جرات مندانہ قدم نہیں اٹھایا تھا ان میں ظفر علی خاں (۱۸۷۰ء-۱۹۵۰ء)' جوش ملیح آبادی (۱۸۹۴ء- ۱۹۸۲ء)' سیماب اکبر آبادی (۱۸۸۰ء-۱۹۵۱ء)' ساغر نظامی' (۱۹۰۵)

---

1. Cleanth Books "Modern Poetry and the Tradition" Pages 67

حفیظ جالندھری (۱۹۰۰ء-۱۹۸۳ء)' اختر شیرانی (۱۹۰۰ء- ۱۹۴۸ء) روش صدیقی' (۱۹۱۱- ۱۹
جمیل مظہری (۱۹۰۵-۱۹۲۶) سکندر علی وجد' علی اختر حیدر آبادی' مسعود علی ذوقی'
اخترانصاری اور تلوک چند محروم (۱۹۸۵) وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔

مذکورہ بالا شعرا بنیادی طور پر نظم گو تھے۔ سیماب اکبر آبادی' ساغرنظامی' روش صدیقی اور اخترانصاری غزل و نظم دونوں اصناف پر دسترس رکھتے تھے۔ مگر ان کا اصل میدان نظم ہی تھا۔

ان نظم گو شعرا کا تخلیقی دور کافی طویل تھا۔ ان میں سے بیشتر شعرا نے ۱۹۳۶ء سے قبل ہی ہندوستان گیر شہرت حاصل کرلی تھی۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز اور پھر اس کے ارتقا کے دور میں ان کے موضوعات میں زبردست تبدیلیاں واقع ہوئیں مگر لسانی اور ہیئتی سطح پر ان کے تجربات ایک مخصوص حد سے متجاوز نہیں ہوئے' حتی کہ جوش ملیح آبادی کے علاوہ دیگر نظم گو شعرا ترقی پسند تحریک سے اراد تاً کافی دور رہے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی دور سے رومانیت کا رجحان فروغ پانے لگتا ہے رومانیت دراصل اصلاحی تحریک کی خشکی اور عقلیت پسندی کے خلاف رد عمل تھا۔ اس رجحان کے ابتدائی نقوش عبد الحلیم شرر کی نظموں' انشائیوں اور ناولوں میں بڑی آسانی کے ساتھ دیکھے جاسکتے ہیں۔ شرر کے علاوہ اقبال' جوش' اختر شیرانی اور عظمت اللہ خاں کے یہاں رومانی رجحان کی جڑیں گہری ہوتی چلی گئی ہیں۔ اس گروہ کے شانہ بہ شانہ ان نثرنگاروں کی مثالیں بھی رومانیت کے رجحان کی آئینہ دار ہیں جنہیں ادب لطیف کا نمونہ کہا جاتا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم' مہدی افادی' سجاد انصاری' ل-احمد' نیاز فتحپوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ کی نثری نگارشات اصلاً رومانی ہیں' نظم نگاروں کی طرح ان کی تحریروں میں بھی جذباتی وفور نمایاں ہے۔ رومانی ادیب چوں کہ داخلی ہوتا ہے اور داخلی احساسات اور کیفیات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس لئے اس میں جذباتیت گہری ہوتی ہے' اس کی فکر میں مثالیت کا رنگ ابھر آتا ہے اور وہ حقیقت کی تلخ فضاؤں سے نکل کر خوابوں کے جہان آباد کرنے لگتا ہے۔ یہ رجحان اختر شیرانی'

جوش اور خود اقبال کی بعض نظموں میں نمایاں ہے۔اقبال کے احساس حسن اور جمالیاتی وضع میں بڑی متانت تھی جبکہ جوش کے یہاں احساس حسن کا اظہار والہانہ طریقے سے ہوتا ہے۔ اس میں باغیانہ شعور کی کارفرمائی بھی ہے اور بلند کوشی بھی۔ اختر شیرانی کے لہجے میں ٹھہراؤ پایا جاتا ہے' وہ سراپا عاشق اور حسن پرست واقع ہوئے ہیں' جوش کی طرح وہ بھی بڑے انفرادیت پسند تھے مگر اختر شیرانی کی فردیت میں کروفر کی وہ جھلک نہیں ملتی جو جوش کے کلام میں واضح ہے۔ سید منظور حسین اپنے مضمون بہ عنوان "ہماری شاعری کے جدید رجحانات" میں لکھتے ہیں۔

> "جدید شاعری کا ایک اور اہم رجحان رومانیت ہے انیسویں صدی کے آخر میں ایک نوجوان طبقہ انگریزی تعلیم سے متاثر ہوکر اپنی آسودگی حسن میں تلاش کرنے لگا۔ جسے آسکر وائلڈ اور پیٹر سے نثر میں اور شیلی' ورڈس ورتھ' کولرج' اور سون برن وغیرہ سے نظم میں امداد ملی۔" ۱

یہاں ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ انگریزی ادب ہی کا یہ اثر نہیں تھا کہ اردو ادب میں رومانی رجحان کی داغ بیل پڑی دراصل قومی سطح پر رابندر ناتھ ٹیگور کی ماورائیت میں جو رومانی کشش تھی اس نے بھی ہمارے شعراء پر گہرے اثرات قائم کئے تھے' اس لحاظ سے اردو شعراء نے ماورائیت اور نرم گوئی کا سبق ٹیگور سے سیکھا' کیٹس اور سون بن سے ان کے احساس حسن کو تقویت ملی' ورڈ زورتھ سے فطرت پسندی اور ماورائیت کا درس لیا جبکہ بائرن اور شیلی کے باغیانہ شعور اور جذبہ حریت سے انہوں نے آزادی اور جمہوریت کا سبق سیکھا۔

رومانی رجحان کا سارا زور حسن و عشق پر نہیں تھا اور نہ ہی رومانیت محض حسن پرستی کا نام ہے' رومانیت کی بنیاد بغاوت پر ہے اور یہ بغاوت ہر سطح پر نمایاں تھی'

۱۔ ماہ نامہ نگار لکھنؤ جنوری 1944 ص 65

عشق خود بغاوت ہی کا دوسرا نام ہے۔ وہ کسی عورت سے عشق ہو یا اپنی ذات سے۔ ہمارے شعراء میں جوش اور اختر شیرانی نے جو عشقیہ شاعری کی ہے اس میں بغاوت کا پہلو نمایاں ہے' جو علامت ہے نام نہاد اخلاقی اقدار کے خلاف ردعمل کی۔ انھیں فرسودہ' سماجی و اخلاقی ضابطوں سے کد تھی۔ اسی لئے انھوں نے اپنے کلام میں عشق کو بنیادی حیثیت تفویض کی۔ جیساکہ عرض کیا گیا ان شعراء کے یہاں اپنی ذات کی طرف بھی جھکاؤ واضح ہے اسی بناء پر اشیاء اور معروضات (Objects) کی طرف ان کے جھکاؤ میں احساس کا عمل شدید ہے کہیں یہ عمل لمسی لذت سے آشنا کرتا ہے اور خواب سازی کا امکان نمایاں ہوجاتا ہے۔ جوش اور اختر شیرانی دونوں کے یہاں اس کے نقوش گہرے ہیں' اس قسم کی حساسیت نہ صرف عشقیہ شاعری میں موجود ہے بلکہ ان نظموں میں بھی واضح ہے جس میں فطرت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مثلاً۔

یہ دنیا' یہ نظارے اور یہ رنگین فضاؤں میں
یہ جلوے' چاند سورج کے' یہ تابانی ستاروں کی
یہ نزہت لالہ زاروں کی' یہ رفعت کوہساروں کی
یہ بھینی بھینی آوارہ سی خوشبوئیں ہواؤں میں
یہ بکھری بکھری مستی جھومنے والی گھٹاؤں میں
یہ تیزی آبشاروں کی' روانی جوئے باروں کی
یہ پھولوں کا ہجوم اور یہ لطافت سبزہ زاروں کی
یہ موسیقی جو پنہاں ہے پرندوں کی صداؤں میں
یہ نغمے ' یہ ترانے' یہ شراب و شعر کا عالم
یہ آرائش مکانوں کی' یہ زیبائش مکینوں کی
یہ رعنائی حسینوں کی' یہ صحبت نازنینوں کی
یہ عمریں' یہ بہاریں یہ شراب و شعر کا عالم
نہ لے جا خلد میں یارب یہیں رہنے دے تو مجھ کو

یہ دنیا ہے تو جنت کی نہیں ہے آرزو مجھ کو

——— سانیٹ: اختر شیرانی

ہر چیز پر سکوت ہے' ہر شئے پہ یاس ہے
غم حکمراں ہے دہر میں دنیا اداس ہے
مبہم چھپی ہیں قہر کی پرہول رات میں
دوڑا ہے زہر چشمہ آب حیات میں
سینوں میں قلب برف کی مانند سرد ہے
بس حد ہوئی کہ چہرہ خوباں بھی زرد ہے

——— حالات حاضرہ: جوش ملیح آبادی

نظر جھکائے عروس فطرت جبیں سے زلفیں ہٹارہی ہے
سحر کا تارا ہے زلزلے میں افق کی لو تھرتھرارہی ہے
روش روش نغمۂ طرب ہے' چمن چمن جشن رنگ و بو ہے
طیور شاخوں پہ ہیں غزل خواں کلی کلی گنگنا رہی ہے
ستارۂ صبح کی رسیلی جھپکتی آنکھوں میں ہیں فسانے
نگار مہتاب کی نشیلی نگاہ جادو جگارہی ہے
طیور بزم سحر کی مطرب' لچکتی شاخوں پہ گارہے ہیں
نسیم فردوس کی سہیلی' گلوں کو جھولا جھلارہی ہے
کلی پہ بیلے کی کس ادا سے پڑا ہے شبنم کا ایک موتی
نہیں یہ ہیرے کی کیل پہنے کوئی پری مسکرارہی ہے
سحر کو مدنظر ہیں کتنی رعایتیں چشم خوں فشاں کی
ہوا بیاباں سے آنے والی' لہو میں سرخی بڑھا رہی ہے
شلوکا پہنے ہوئے گلابی ہر اک سبک وسنکری چمن میں
رنگی ہوئی سرخ اوڑھنی کا ہوا میں پلّو سکھارہی ہے

فلک پہ اس طرح چھپ رہے ہیں ہلال کے گرد و پیش تارے
کہ جیسے کوئی نئی نویلی جبیں سے افشاں چھڑا رہی ہے
کھٹک یہ کیوں دل میں ہو چلی پھر، چٹکتی کلیو! ذرا ٹھہرنا
ہوائے گلشن کی نرم رو میں یہ کس کی آواز آ رہی ہے؟
ـــــــــــ البیلی صبح: جوش ملیح آبادی

جوش اور اختر کے علاوہ دیگر شعراء کے یہاں بھی فطرت کی مرقع کشی کے بڑے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ یہاں حالی، آزاد، اور اسماعیل میرٹھی کی فطرت پسندی میں جو خشکی اور ٹھہراؤ تھا اس کی جگہ حرکت اور مصوری نے لے لی ہے۔ مثلاً:

آکاش کے نیلے ساگر میں جب تارے شب کو نہاتے ہیں
وہ جھلمل جھلمل کرتے ہیں اور روپ انوپ دکھاتے ہیں
اور کاہکشاں کے نام سے وہ اک چادر سی پھیلاتے ہیں
وہ آنکھ مچولی کھیلتے ہیں اور آنکھوں کو جھپکاتے ہیں
برکھا کی اندھیری راتوں میں کیا تارے دل کو لبھاتے ہیں
ـــــــــــ برسات میں تارے: افسر میرٹھی

عروج شب ہائے ماہ کا ہے، ضیا فضاؤں پہ چھا رہی ہے
عروس شب بے حجاب ہو کر تجلیوں میں نہا رہی ہے
چمک رہا ہے دھلے ہوئے آسمان پر چاند چودھویں کا
برس کے بادل ابھی کھلے ہیں فضا کی خنکی بتا رہی ہے
ـــــــــــ فطرت کی جوگن: سیماب اکبر آبادی

محولہ بالا مثالوں میں مشاہدے کی تازگی اور تخیل کی نادرہ کاری نمایاں ہے۔ فطرت کے مظاہر کو جس رومانی اعتبار سے جوش نے کسب کیا وہ اردو شاعری کی تاریخ میں ایک نادر مثال ہے۔ کم سے کم لفظوں میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ

"جوش کی پوری شاعری شاہیات کی شاعری ہے۔ وہ جذبے

کی بے باک سرکشی کے قائل ہیں' اس کی تڑپ کے پرستار ہیں
اور اسی تڑپ' اس جذباتی احساس کو ادراک کا ذریعہ قرار دیتے
ہیں۔ ورڈز ورتھ کی طرح انہوں نے سحر کے جلوؤں سے خدا
کے وجود کا ثبوت حاصل کیا ہے اور موسم بہار سے حسن پر
ایمان لائے ہیں۔" ا

جوش کی فطرت پسندانہ شاعری میں جس قسم کے پیکروں (Images) کی فراوانی ہے وہ ان کا اپنا حصہ ہے۔ جدید اردو شاعری میں ان سے بڑا مظاہر پرست اور حسن پرست نہیں ہے۔ اختر شیرانی کا محبوب بھی ایک ارضی پیکر ہے بلکہ اردو شاعری میں اس ارضی پیکر کو کوئی نام دے کر صیغہ تانیث میں پہلی بار پیش کیا ہے۔ تاہم جوش کی طرح نہ تو ان کا آہنگ بلند ہے اور نہ خطابت ہی ان کو راس آتی ہے۔ مناظر فطرت کی عکاسی ان کا مقصود نہیں ہوتی بلکہ وہ حسن و عشق کے ارد گرد جو خوبصورت ہالہ سا کھینچ دیتے ہیں اس میں فطرت کے مظاہر اور اشیاء کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ایسے لمحوں میں ان کے اظہار میں جمالیاتی کیفیت شدت کے ساتھ ابھر آتی ہے۔

رومانی شعراء نے قومی تحریک کے عروج کے زمانے میں آنکھیں کھولی تھیں اس لئے ان کے کلام میں حب الوطنی' جذبہ قومیت اور آزادی کی تڑپ بڑی شدت کے ساتھ کار فرما ہے۔ بالخصوص چکبست اور پھر جوش نے جذبہ حریت کا اظہار بڑے والہانہ طریقے سے کیا ہے۔ جوش نے قومی تحریک کے دور میں عوامی بیداری کے نغمے گائے اور انگریزوں کے خلاف بڑی تیکھی اور طنز آمیز نظمیں لکھیں۔ ظفر علی خاں اور شبلی کی قومی و ملی نظموں میں بڑی حد تک یکسانیت پائی جاتی تھی۔ ان کی نظمیں اخبار کی سرخیوں سے اپنے عنوانات اخذ کرتی تھیں جبکہ جوش نے بیرونی تسلط اور استبداد کے خلاف احتجاجی اور باغیانہ شاعری کا علم بلند کیا جو بعد ازاں انقلابی شاعری میں بدل

ا۔ اردو میں رومانوی تحریک : محمد حسن، مطبوعہ علی گڑھ یونیورسٹی ص 63

گیا۔ اردو ادب میں سیاسی شاعری کی پہلی مکمل آواز جوش ہی کی ہے جس کی توسیع بعد ازاں ترقی پسندوں کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ جوش نے نہ صرف بدیسی حکمرانوں کو اپنی ہجو کا نشانہ بنایا بلکہ ان قومی لیڈروں کو بھی بار بار لتاڑا ہے جو مصلحت اندیش' غرض پرست اور موقع پرست تھے۔

ہو جو غیرت ڈوب مر' یہ عمر یہ درس جنوں
دشمنوں کی خواہش تقسیم میں صید زبوں
یہ ستم کیا اے کنیز کفر و ایماں کردیا
بھائیوں کو گائے اور باجے پہ قرباں کردیا
کردیا طول غلامی نے تجھے کوتہ خیال
جھریاں ہیں یہ ترے منہ پر کہ غداری کا جال
دیکھتی ہے صرف اپنے ہی کو وہ دھندلی نگاہ
سر بھڑک اٹھا ہے لیکن دل ابھی تک ہے سیاہ

۔۔۔۔۔۔نعرہ شباب : جوش

کس زباں سے کہہ رہے ہو' آج تم سوداگرو!
دہر میں انسانیت کے نام کو اونچا کرو
جس کو سب کہتے ہیں ہٹلر بھیڑیا ہے بھیڑیا
بھیڑیے کو مار دو گولی پڑے امن و بقاء
باغ انسانی میں چلنے ہی پہ ہے باد خزاں
آدمیت لے رہی ہے ہچکیوں پہ ہچکیاں
ہاتھ ہے ہٹلر کا رخش خود سری کی باگ پر
تیغ کا پانی چھڑک دو جرمنی کی آگ پر
سخت حیراں ہوں کہ محفل میں تمہاری اور یہ ذکر
نوع انسانی کے مستقبل کی اب کرتے ہو فکر

جب یہاں آئے تھے تم سوداگری کے واسطے
نوعِ انسانی کے مستقبل سے کیا واقف نہ تھے
شہریوں کے جسم میں کیا روحِ آزادی نہ تھی؟
سچ بتاؤ کیا وہ انسانوں کی آبادی نہ تھی؟
اپنے ظلم بے نہایت کافسانہ یاد ہے
کمپنی کا پھر وہ دورِ مجرمانہ یاد ہے

---ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام: جوش

جن شعراء کو روایت کا گہرا شعور تھا ان میں جمیل مظہری کا نام نمایاں ہے۔ جمیل مظہری نے روایت کی پاسداری کے ساتھ نئے افکار کو اپنے فن میں بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا۔ ان کے یہاں نہ تو جوش جیسی لفاظی اور بغاوت ہے، نہ جذباتی ہیجان کیونکہ وہ بنیادی طور پر مفکر شاعر ہیں، انہوں نے رومانی شاعری بھی کی ہے جیسے کہانی، "یہ کیا ہوا تم کو، کہتے ہیں اسی کو کیا محبت، یا ڈرو خدا سے ڈرو" وغیرہ عنوان کی نظموں میں اختر شیرانی اور عظمت اللہ خاں کے اسلوب کی سی نرمی اور لطافت نمایاں ہے مگر فکر انگیزی یہاں بھی قائم ہے۔ فکر کی یہ روش، ہم کون ہیں، ہم کیا ہیں۔ ارتقاء، نیام، سفر، آدم نو کا ترانہ جیسی نظموں میں زیادہ شدید ہے۔ ان نظموں میں انہوں نے حرکت و عمل کا پیغام دیا ہے۔ نیز عظمت آدم کو موضوع بنایا ہے۔ بقول خلیل الرحمان اعظمی:

"جمیل مظہری نے اپنے افکار کے ذریعہ جو توانا اور صحت مند نظریہ پیش کیا ہے اور اپنے کلام کو جس اعلیٰ سطح پر رکھنے کی کوشش کی ہے اس کی مثال اقبال کے بعد والی نسل میں کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتی، وقتی طور پر مقبولیت حاصل کرنے والے شعراء میں کسی کی پرواز جمیل مظہری تک نہیں، فکر و فن کے اعتبار سے ان کا کوئی ہمعصر ان کے حریف ہونے کی

صلاحیت نہیں رکھتا۔" ا

جمیل مظہری کی نظم "ہم کون ہیں ہم کیا ہیں" کا درج ذیل حصہ ملاحظہ فرمائیں جس میں انہوں نے حرکت و عمل سے معمور زندگی کی قصیدہ خوانی کی ہے۔

ہم کون ہیں ہم کیا ہیں　　ہمساز حقیقت ہیں　　اک نغمہ رسوا ہیں
اک فتنہ برپا ہیں　　ہے جس کے تلاطم سے　　اک تجربے خوابی
ہنگامہ بے تابی　　امواج ہوا پیچاں　　تقدیر عمل رقصاں
حرکات میں کیفیت　　ذرات میں بیداری　　اک عالم سرشاری

ہر رنگ میں پیدا ہیں　　ہر چیز پہ ہم طاری
ہم کون ہیں ہم کیا ہیں

اس دور کی روایتی غزل کے علم برداروں میں حسرت، فانی، اصغر، یگانہ، جگر اور فراق گورکھپوری تھے۔ یہ تمام شعراء ان معنوں میں تو روایتی نہیں کہے جاسکتے جن معنوں میں امیر مینائی تھے یا وہ اساتذہ کرام تھے جو محض فاعلات فاعلات کی گردان ہی کو اصل شعر خیال کرتے تھے۔ مذکورہ شعراء نے جب آنکھ کھولی تب لکھنوی اور دہلوی دبستانوں کی مخصوص حدیں تس نس ہوچکی تھیں۔ نئی تعلیم نے نئے شعور کو جلا بخشی تھی اس لئے محض عروض اور آہنگ کوئی مسئلہ نہیں رہ گیا تھا۔ شاعری میں مقصد پر زور دیا جانے لگا تھا۔ روایتی اور رسوماتی (Conventional) مضامین اور مفاہیم کے علاوہ اب نئے افکار اور نئے خیالات کو بھی نظم کیا جانے لگا۔ غزل کسی لحاظ سے بھی نظم سے فروتر صنف نہیں ہے لیکن تاریخ ادب میں نئے مضامین کو قبول کرنے میں اولیت کا سہرا نظم ہی کے سر جاتا ہے۔ مجتبیٰ حسین نے ایک جگہ لکھا ہے:

"کسی بھی صنف سخن کی اہمیت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ شاعری میں مختلف اصناف کا مختلف درجہ نوعیت اور حصہ ہے۔ ان کے

ا۔ خلیل الرحمان "فکر و فن" :آزاد کتاب گھر دہلی :بار اول 1956 ص۔ 204

تعاون سے پوری شاعری میں ہمہ جہتی ترقی اور متنوع فضاء پیدا ہوتی ہے ایک صنف دوسرے کی حریف نہیں ہوتی اور نئے تجربات کی ہمیشہ گنجائش ہوتی ہے تاکہ ان اصناف سے بہتر سے بہتر کام لیا جاسکے۔" ا

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نظم کے مقابلے میں غزل کی ہیئت سخت گیر ہے اس سخت گیری کے باوجود ولی اور میر سے لے کر غالب تک بیشتر شعراء نے اپنی انفرادیت کے جوہر اسی صنف میں دکھائے ہیں۔ ولی نے اسی صنف میں جمالیاتی احساس کی رنگا رنگی کو بڑی نزاکت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ میر نے اپنے نرم و نازک جذبوں کو اسی صنف میں زبان عطا کی ہے۔ یہی وہ صنف ہے جو آتش کی انا کی ڈھال بنی اور اسی خودسری خود پسندی کو غالب نے اپنے فکر کی استقامت سے پاش پاش کردیا۔ جدید دور میں نظم کی مقبولیت نے غزل کو ضرور ٹھیس پہنچائی ہے مگر غزل کے ساتھ اکثر ادوار میں یہ ہوا ہے۔ دکنی دور میں غزل کی آواز دب گئی تھی۔ ولی نے اسے نئی حیات بخشی۔ لکھنؤ میں موشیے کی مقبولیت کے دور میں غزل ایک بے وقت کی راگنی بن جاتی ہے۔ مگر غالب نے اسے ایک نئی سمت عطا کردی بعد ازاں حالی سے اس کی مخالفت کا شعوری دور شروع ہوتا ہے جو ترقی پسند تحریک تک جاری رہتا ہے مگر اسی دور میں حسرت فانی، اصغر، یگانہ، جگر اور فراق نے اسکے وقار کو بحال کیا تب ہی سے غزل پھر سے مقبول ترین صنف بن گئی تاہم ترقی پسند شعرا میں سے بعض نے غزل کو ایک بے وقت کی راگنی قرار دیا۔ تحریک کے پہلے دور میں نظم ہی نے تیزی کے ساتھ ارتقائی مدارج طے کیے۔

غزل گو شعراء میں فانی یگانہ اور فراق کے یہاں مضامین شعر میں فکر انگیزی کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ فانی کے یہاں جو نامرادانہ زندگی کا احوال ہے وہ ان کا ذاتی تجربہ

ا۔ مجتبیٰ حسین "تہذیب و تحریر" مکتبہ افکار، کراچی 1959ص 139

ہے۔ ان کی ذاتی زندگی غم و آلام سے چور چور تھی تلاش روزگار نے انہیں شمال سے جنوب تک کا سفر کروایا انہوں نے وکالت بھی کی اور استاد کے فرائض بھی انجام دیئے۔ اسی برگشتگی کا احوال فانی بدایونی کی غزل ہے ایک لحاظ سے فانی کا غم' اس قدر ذاتی یا داخلی نہیں تھا جتنا کہ بالعموم خیال کیا جاتا ہے وہ دراصل ردعمل تھا ان کے عصری اقتصادی اور سیاسی حالات کا جس نے شاعری میں انہیں مصور غم بنادیا تھا۔ مجتبیٰ حسین نے اپنے مضمون "فانی" میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں:۔

> "فانی کے کلام پر سماجی عناصر کی گرفت جس قدر نمایاں طور پر ملتی ہے وہ ان کے معاصرین کے کلام میں نہیں پائی جاتی۔ ۔ فانی کا کلام زیادہ تر غیر شعوری طور پر جن عناصر کی زد میں آگیا ہے ان عناصر کی اساس اس عہد کے اقتصادی اور سیاسی حالات پر ہے۔ اور یہ جذبات و احساسات کی آگ میں پگھل کر فانی کی شاعری میں جس طرح نمودار ہوئے ہیں اس کی مثال اس عہد کے دوسرے شعراء میں نہیں ملتی۔" ۱

فانی نے ایک سے زیادہ مقامات پر اپنی گم کردگی کا ذکر کیا ہے۔ گویا وہ ایک ایسے دور میں زندگی بسر کررہے ہیں جس میں نہ کوئی رہبر ہے اور نہ کوئی میر کارواں۔ جرس کارواں تو ہے مگر نشان گرد کارواں کا پتہ نہیں۔ سب مصروف سفر تو ہیں مگر منزل آشنا کوئی نہیں ہے۔

گم کردہ راہ ہوں قدم اولیں کے بعد
پھر راہبر مجھے' نہ ملا راہبر کو میں

۱۔ مجتبیٰ حسین "تہذیب و تحریر" مکتبہ افکار کراچی1959 ص 258

دل کے سوا یہاں کوئی محرم درد دل نہیں
بے خبروں سے کیوں کہیں، اہل خبر سے کیا کہیں

زندگی کا کوئی پہلو ہی نہ تھا جو غم نہ تھا
ہوش کا سودا جنون عاشقی سے کم نہ تھا

جی ڈھونڈھتا ہے گھر کوئی دونوں جہاں سے دور
اس آپ کی زمین سے الگ آسماں سے دور

ہر ہنر سے میں نے یہ مانا کہ میں بے گانہ ہوں
کسب زر کو میں نے یہ مانا عداوت مجھ سے ہے

جہاں تک یگانہ کا تعلق ہے ان میں انا پرستی کا غلبہ تھا۔ وہ غالب شکن بھی تھے اور خود شکن بھی۔ پہلے وہ یاسؔ عظیم آبادی تھے مگر ان کی تند خوئی اور رزم آرائی کو مدنظر رکھا جائے تو یاسؔ جیسا تخلص ان کی شخصیت پر ایک الزام سے کم نہ تھا۔ اسی لئے انہوں نے اپنا تخلص یاسؔ سے یگانہ میں بدل دیا۔ یگانہ میں یکتائی اور انفرادیت کا پہلو بھی مضمر ہے۔

یگانہ نے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنائی تھی۔ بہت کم لوگ اور کم شعراء انہیں پسند آتے تھے۔ اسی خود سری نے ان میں خود ستائی کا جذبہ بھی پیدا کردیا انہوں نے خود کو کبھی غالب شکن کہا، کبھی یگانہ علیہ السلام کبھی امام الغزل تو کبھی ابوالمعانی، یاس عظیم آبادی کا ساتھ چھوڑا تو یگانہ ہی نہیں بنے بلکہ یگانہ چنگیزی بنے۔ تاکہ چنگیزیت سے ان کے حریف اور دشمن بھی خوف کھائیں۔

یگانہ میر وہی ہے جو پہلے مار چلے
جو ٹھن گئی ہے تو اب تاب انتظار نہیں

یگانہ میں غزل کی بے پناہ صلاحیت موجود تھی مگر ان کی اکڑفوں نے انہیں محدود کر کے رکھ دیا۔ ان کا لہجہ بے حد منفرد تھا۔ بلکہ اس لہجے کی خوبی یہ تھی کہ اس میں رنگا رنگ افکار و مضامین سموئے جاسکتے تھے۔ مگر یگانہ کی خود سری نے صرف دعوے کروائے، دشمنوں پر وار کئے، مگر فکر کی توسیع ہی نہیں ہو سکی۔

خضر منزل اپنا ہوں، اپنی راہ چلتا ہوں
میرے حال پر دنیا کیا سمجھ کے ہنستی ہے؟

بندگی کا ثبوت دوں کیوں کر
اس سے بہتر ہے کیجئے انکار

یہی انکار اور منفی رویہ ان کی غزل میں بار بار جھلکتا ہے جس کے باعث ان کے کلام میں وسعت پیدا نہ ہو سکی۔ مرزا جعفر حسین نے یہ صحیح لکھا ہے:

"انفرادیت ان میں بلا کی تھی اور انانیت کا سودا ان کے دماغ میں اتنا بھرا ہوا تھا کہ وہ اپنا سر سرکش اور پر مغز کبھی کسی عظمت اور فنی کمال کے آگے جھکا نہیں سکے۔" ا

جہاں تک وسعت فکر اور متنوع مضامین کا تعلق ہے حسرت جیسے باشعور صاحب بصیرت اور صاحب کمال و فن کے یہاں اس کی بڑی کمی ہے اس ضمن میں محمد حسن نے لکھا ہے۔

"حسرت کو غزل کا مجدد کہا جاسکتا ہے تو صرف ان معنوں میں کہ انہوں نے غزل کو پھر سے تغزل سے آشنا کیا اور داخلی سوز و

ا۔ مرزا جعفر حسین "ادبیات و شخصیات" لکھنؤ 1978 ص 81

گداز اور بقول صاحب "کاشف الحقائق" واردات قلبیہ کے بیان سے معمور کردیا۔ حسرت کی غزل میں بکھری ہوئی داخلیت اور سوز ہے۔ شیرینی اور کیف ہے لیکن اگر ان کی غزلوں میں کسی جدید ذہن کا پتہ لگانا ہو تو اس میں ناکامی ہوگی۔" ۱

حسرت ایک باعمل سیاسی رہنما تھے۔ جنگ آزادی کے سپاہی جرات گفتار کے حامل، صاحب یقین و صاحب جہد و عمل مگر ان کی غزل ان کے سیاسی و سماجی شعور کی آواز نہیں بن سکی۔ انہوں نے بڑی معروضیت کے ساتھ غزل گوئی کی وہ تلخی اور نامرادی جو سماج میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور وہ ناکامیاں جو خود حسرت کی زندگی کا حصہ تھیں۔ ان کی جھلک ان کی غزل سے کوسوں دور ہے۔ حسرت سراپا حسن پرست اور عاشق واقع ہوئے تھے۔ انہوں نے عارفانہ شاعری کی ہو کہ فاسقانہ ہر صیغے میں عشق تہ نشین ہے۔ مجتبیٰ حسین نے اس ضمن میں لکھا ہے:

"ان کی شاعری اس عشقیہ زندگی کی عکاس ہے جو کوچہ گیسو، اور شہر لب و رخسار میں پلتی رہی۔ جو در و بام سے جلوے دکھاتی تھی۔ کبھی چلمن سے لگی رہتی تھی۔ کبھی نقاب الٹا کر سامنے آجاتی تھی۔ جس میں کاجل کی لکیریں اور مہندی کی سرخیاں حل ہوگئی تھیں۔" ۲

حسرت کے عشق میں روایت کی بو، باس بھی ہے اور انا کا پاس بھی۔ حسن کی ستم پیشہ اور خوئے بیگانہ روی کی شکایات ان کے یہاں کم ہی ہے کیونکہ روایتی عشق کا کردار انہیں سخت ناپسند تھا۔ ممتاز حسین اپنے مقالہ بعنوان "حسرت کی غزل گوئی"

۱۔ ڈاکٹر محمد حسن "شعر نو" ادارہ فروغ اردو لکھنؤ بار اول 1961 ص 193

۲۔ مجتبیٰ حسین تہذیب و تحریر "مکتبہ افکار کراچی 1959 ص 231

میں رقم طراز ہیں :

"حسرت کی شاعری دلِ حسرت کی کہانی تھی ہر بیت میں ان کے اپنے عشق کی سرگزشت ہے جسے انہوں نے اخلاقی احتساب کی زد میں پروان چڑھایا اور رسم عاشقی کو از سرِ نو توقیر بخشی جو سر بازار رسوا ہوچکی تھی۔ حسرت کا یہ عمل باغیانہ تھا۔ انہوں نے اپنے اس عمل سے شرفا کی ریاکاری اور فقہا کی مصنوعی پاکیزگی خیال کا پردہ چاک کیا۔ ان کے باغیانہ سیاسی جذبے اور ان کی عشقیہ غزل گوئی کے درمیان یہی وہ ربط پنہاں تھا جس کی مناسبت پر خود حسرت کو بھی حیرت تھی۔" ۱

اس میں کوئی شک نہیں کہ حسرت کے عشق میں ایک وقار عظمت اور پاکیزگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا لہجہ بے حد متین اور مہذب ہے مگر وہ کلاسیکی غزل کے پاس داروں ہی میں شمار کئے جائیں گے۔ انہوں نے بارہا لکھنؤ اور دہلی کی زبان کی پیروی کا دعوی کیا ہے۔ میر، مصحفی، جرات، مومن، تسلیم لکھنوی حتی کہ غالب کے اثرات کا بھی انہوں نے بار بار اعتراف کیا ہے مگر اس اعتراف میں مروّت کا دخل زیادہ ہے۔ میر اور غالب سے ان کی ذہنی و فکری مماثلتیں محض دعوی ہیں البتہ مصحفی کی احساسیت Sensuousness جرأت اور مومن کی معاملہ بندی، داغ کی لسانی تہذیب ان کی غزل میں ضرور در آئی ہے۔ اپنے قریب اور بعید ماضی سے ان کے ذہنی رشتے ان کے کلاسیکی ذہن ہی کے آئینہ دار ہیں۔ مجتبیٰ حسین نے اسی بناء پر انہیں اساتذہ کی صف میں جگہ دی ہے وہ لکھتے ہیں :

"انہوں نے قدیم انداز سخن کی پیروی کی ہے ان کے اسلوب میں زیادہ تغیر نہیں ملتا۔ زیادہ سے زیادہ فارسی کی بہت سی ترکیبیں

۱۔ ممتاز حسین "ادب آگہی" کراچی ص 92-291

انھوں نے وضع کرلیں اس سے آگے وہ نہیں بڑھے اور ان کے اسلوب کی ذہنیت اساتذہ کے اسلوب سے میل کھاتی رہی۔" ا

عشق سے تیرے بڑھے کیا کیا دلوں کے مرتبے
مہر ذروں کو کیا' قطروں کو دریا کر دیا

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

دلوں کو فکر دو عالم سے کر دیا آزاد
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

غم جہاں سے جسے ہو فراغ کی خواہش
وہ ان کے درد محبت سے ساز باز کرے

جی میں آتا ہے کہ اس شوخ تغافل کیش سے
اب نہ ملئے پھر کبھی اور بے وفا ہو جائیے

دل سے یاد روزگار عاشقی دیجے نکال
آرزوئے عشق سے ناآشنا ہوجایئے

ایک بھی ارماں نہ رہ جائے دل مایوس میں
یعنی آخر بے نیاز مدعا ہوجایئے

حسرت کے لہجے کی متانت اور فکر کی تہذیب اصغر گونڈوی کے یہاں دوسرے انداز میں ملتی ہے۔ اصغر بھی آلام روزگار کو اس طور پر آسان بنالیتے ہیں کہ جو غم انہیں ملتا ہے وہ اسے غم جاناں میں بدل دیتے ہیں۔ مگر وہ غم جاناں کے شاعر نہیں

ا۔ مجتبیٰ حسین "تہذیب و تحریر" مکتبہ افکار کراچی 1959 ص 233

ہیں۔ وہ حسن پرستی جمال پرستی جو حسرت کے کلام میں جابجا نقاشی کا سماں پیدا کردیتی ہے اور جس سے حسرت کے کلام میں ایک علاحدہ قسم کا لطف سخن پیدا ہوجاتا ہے وہ اصغر کے یہاں داخلیت کے رنگ میں ابھرتی ہے۔

اصغر نے درد کی طرح عشق حقیقی کو اپنی غزل کا موضوع بنایا ہے۔ ماضی میں آتش، مصحفی، غالب، ظفر اور بعد کے شعراء میں اکبر الہ آبادی کے یہاں مسائل تصوف کا حوالہ ملتا ہے۔ ان شعراء نے مختلف اسالیب میں سلوک کے اسرار اور رموز بیان کئے ہیں۔ غالب نے علمی سطح پر تصوف کے مسائل کا بار بار ذکر کیا ہے۔ اکثر اوقات وحدت الوجود کے مسئلے کو بڑی نکتہ آفرینی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ دیگر شعراء نے صوفیانہ وارداتوں کو تغزل کے رنگ میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ اصغر کے یہاں صوفیانہ وارداتوں کا بڑے لطیف پیرائے میں اظہار ملتا ہے تصور کے پردے میں انہوں نے حیات و کائنات کے رموز و اسرار پر بحث کی ہے۔ ان کی تشبیہات، استعارات اور تراکیب میں بھی بڑی ندرت ہے۔ مجاز و حقیقت کو انہوں نے بڑی خلاقی کے ساتھ متصل کرکے دیکھا اور دکھایا ہے۔

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی
کچھ قید و رسم نے جسے ایماں بنادیا

اک برق تھی ضمیر میں فطرت کی موجزن
آج اسکو حسن و عشق کا ساماں بنادیا

وہ شورشیں نظام جہاں جن کے دم سے ہے
جب مختصر کیا انہیں انساں بنادیا

مجبوری حیات میں راز حیات ہے
زنداں کو میں نے روزن زنداں بنادیا

یہاں تو ایک پیغام جنوں پہنچا ہے مستوں کو
اب ان سے پوچھئے دنیا کو جو دنیا سمجھتے ہیں

یہی تھوڑی سی مے ہے اور یہی چھوٹا سا پیمانہ
اسی سے رند' راز گنبد مینا سمجھتے ہیں
یہ ذوق دید کی شوخی وہ عکس رنگ محبوبی
نہ جلوہ ہے نہ پردہ ہم اسے تنہا سمجھتے ہیں
نظر اس حسن پر ٹھہرے تو آخر کس طرح ٹھہرے
کبھی خود پھول بن جائے کبھی رخسار بن جائے
تجلی چہرہ زیبا کی ہو کچھ جام رنگیں کی
زمیں سے آسماں تک عالم انوار ہوجائے

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اصغر نے فانی کی طرح بڑی فکر انگیز شاعری بھی کی ہے' محض صوفیانہ مضامین ہی ان کا کل سرمایہ نہیں تھا' غم زندگی اور کائنات کے بارے میں ان کے خیالات بڑے منفرد ہیں' امید پرستی اور رجا سے ان کی تشکیل ہوئی ہے۔ ان کی عالی حوصلگی ہمت شکن حالات میں دیدنی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

> "اصغر اور فانی کے فلسفہ حیات سے کسی کو اتفاق ہو یا نہ ہو لیکن ان دونوں کی غزلوں پر انتشار ذہنی کا الزام عاید نہیں ہوسکتا۔ دونوں کی غزلیں مخصوص فلسفیانہ مزاج رکھتی ہیں اور یہی جدید غزل کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔" [1]

اس ضمن میں اصغر کے درج ذیل اشعار غور طلب ہیں :

آلام روزگار کو آساں بنادیا
جو غم ملا اسے غم جاناں بنادیا
چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موج حوادث سے
اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہوجائے

۱۔ ڈاکٹر محمد حسن "شعر نو" ادارہ فروغ اردو لکھنؤ بار اول 1961 ص 94-193

یہ سب نا آشنائے لذت پرواز ہیں شاید
اسیروں میں ابھی تک شکوہ صیاد ہوتا ہے
یہاں کوتاہی ذوق عمل ہے خود گرفتاری
جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے
کہتے ہیں اک فریب مسلسل ہے زندگی
اس کو بھی وقف حسرت و حماں بنادیا

جگر کے کلام میں سرمستی و سرشاری کی کیفیات نمایاں ہیں۔ تصوف "برائے شعر گفتن خوب است" کے مصداق ان کے یہاں بھی جلوہ گر ہے مگر اس میں وہ توانائی اور اثر گیری کم ہے جو اصغر کے کلام میں پائی جاتی ہے۔ جگر بھی جمال پرست واقع ہوئے تھے۔ انھوں نے اپنی غزل میں حسن کی کیفیات و آثار کو بڑے دلنشیں انداز میں رقم کیا ہے۔ باوجود اس کے حسن کے مقابلے میں عشق کا درجہ ان کے یہاں بلند ہے۔ انھوں نے غزل کے اس نام نہاد حوصلہ شکن عاشق کے برخلاف ایک ایسے عاشق کا کردار خلق کیا ہے جس کی اپنی انا اور عزت نفس ہے۔ جو حسن پرست ضرور ہے مگر حسن کی ستم پروری کا قائل نہیں۔ حسن کی اداؤں کا پرستار ہے مگر حسن کی بے وفائی سے اسے کد ہے۔

حسن کی اک اک ادا پر جان و دل صدقے مگر
لطف کچھ دامن بچاکر ہی گزر جانے میں ہے
جسے سب لوگ حسن و عشق کی منزل سمجھتے ہیں
بلند اس سے بھی ہم اپنا مقام دل سمجھتے ہیں

جگر ہی وہ پہلے غزل گو شاعر ہیں جنھوں نے پوری زندگی غزل کے لئے وقف کردی مگر ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں جب بامقصد شاعری کی باتیں عام ہونے لگیں تو انھوں نے بڑی جرات کے ساتھ غزل کو ایک بے وقت کی راگنی قرار دیا۔ اس کے بعد ان کی غزل میں آلام روزگار کی جھلک بھی نمایاں ہونے لگی۔

فکر جمیل خواب پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

باوجود اس اعلان کے جگر اپنے مضامین میں وسعت پیدا نہیں کر سکے۔ یہ کام فراق گورکھپوری نے بڑی خوبی کے ساتھ انجام دیا۔ فراق کے مطالعات میں کلاسیکی اساتذہ اکرام کی شاعری، انگریزی کی رومانی شاعری، سنسکرت کی شرنگاررس (احساس جمال) کی شاعری کی حیثیت بنیادی ہے۔ ان کی شخصیت بڑی رنگا رنگ تھی۔ وہ کلاسیکیت کے تقاضوں کو بھی بروئے کار لائے اور ان وارداتوں کو بھی انہوں نے غزل کا موضوع بنایا جو صرف اور صرف ان کی ذات پر منتج تھیں۔ انہوں نے بلا شبہ غزل کے مفاہیم اور مضامین میں غیر معمولی وسعت پیدا کرکے غزل کی موضوعیت Subjectivity کو سیال بنادیا۔ فراق بھی جمال پرست اور انسان دوست ہیں۔ عشق کا درجہ ان کے یہاں بھی بلند ہے۔ جو وسیع ہوکر انسانیت سے جا ملتا ہے۔ ایک ایسے حوصلہ شکن دور میں جبکہ حالات کی رو قطعی مخالف تھی۔ غزل میں غم و آلام کا تذکرہ عام تھا۔ فراق نے اصغر و حسرت کی طرح رجا اور پرامیدی کا دامن ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ انہوں نے میر کے لہجے اور لفظیات میں کئی غزلیں کہی ہیں۔ مگر ان غزلوں کی فضا میں کہیں کہیں دھند اور محزونی کی کیفیت بھی شامل ہوگئی ہے۔ جو غزل کی تاریخ میں بالکل ایک نیا تعارف ہے۔

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

یہ سکوت ناز یہ دل کی رگوں کا ٹوٹنا
خامشی میں کچھ شکست ساز کی باتیں کرو

کچھ قفس کی تیلیوں سے چھن رہا ہے نور سا
کچھ فضا کچھ حسرت پرواز کی باتیں کرو

کسی کی بزم طرب میں حیات بٹتی تھی
امید واروں میں کل موت بھی نظر آئی

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی انداز جہان گزراں ہے کہ جو تھا

باوجود اسکے کہ مذکورہ بالا شعرائے جدید کی شاعری میں مضامین کے اعتبار سے نیاپن تھا اور ٹھیٹھ استادانہ رسمی پن سے انہوں نے گریز کیا تاہم روایت شکنی کے بجائے روایت کی توسیع ہی ان کے یہاں دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے بعض شعراء نے ہیئتی سطح پر کچھ تجربات بھی کئے ہیں۔ ان میں حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں، اختر شیرانی، عبدالرحمان بجنوری، سید ہاشمی فرید آبادی اور ساغر نظامی کے علاوہ گیت نگاری کے سلسلے میں مقبول حسین احمد پوری، اندرجیت شرما اور افسر میرٹھی کے نام سرفہرست ہیں۔ ان کے علاوہ بعض شعراء نے انگریزی کی نظموں کی تازہ کار ہیئتوں میں ترجمے کئے۔ ان ترجموں نے ہمارے شعراء کو ہیئتی سطح پر تجربے کے لئے اکسایا۔

ان نظم نگاروں نے دو طرح کے تجربات کئے۔ پہلی سطح پر انہوں نے معریٰ قطعہ بند اور کبھی کبھی آزاد و سانیٹ کی ہیئت میں شاعری کی، دوسرے یہ کہ اردو شاعری میں پہلی بار مختصر نظم نگاری کی طرف انہیں شعرا نے توجہ کی۔ دوسری سطح پر قصیدے اور غزل کی زبان کے بجائے نظم کی زبان کی معیار بندی کی گئی اور لسانی سطح پر گیت کی زبان کو رواج دیا گیا۔ گیت کی زبان کے فروغ ہی نے بعدازاں اثر لکھنوی اور فراق گورکھپوری وغیرہ شعرا کو میر کے نرم لہجے کی طرف متوجہ کیا۔ نظم میں گیت کی زبان فروغ نہیں پا سکی مگر اردو گیتوں اور گیت آمیز نظموں نے جدید تجربات کے لئے راہ ضرور روشن کر دی۔ اب یہاں ہم ہیئت کے تجربات کی چند مثالیں پیش کرتے ہیں۔

سندر صورت سندر ہی ہے رنگت گوری یا کالی
آندھرا دیس کی سندر استری کالی کویل سی کالی
بال بھی کالے گھنگھور گھٹا

ہونٹ و گدرے جامن کے سے اور اواھٹ میں لالی
دانت وہ اجلے موتی کی جلا
بڑی بڑی سی آنکھ غلافی پتلی بھونرا سی کالی
خمار اک مستانہ چھایا
وہ من موہنی مقناطیسی ان میں چمک ناگن والی
آنکھ لڑی اور دل کو لبھایا

—عظمت اللہ خاں

آرزو لکھنوی خالص اردو یعنی مفرس و معرب اردو کے بجائے ہندی آمیز گیتوں کی زبان کو غزل کی فضا میں سمو رہے تھے اور عظمت اللہ خاں یہی کام نظم کے پیرائے میں انجام دے رہے تھے۔ غزل کی ریزہ خیالی کا انہیں بھی شکوہ تھا۔ ان کی نظر میں انگریزی کی رومانی شاعری مثال کا درجہ رکھتی تھی۔ انہوں نے انگریزی عروض کے صوتی نظام اور ہندی عروض سے بھی استفادہ کیا۔ لسانی سطح پر ہندی آمیز زبان کو انہوں نے نظم کے لئے معیاری زبان قرار دیا۔ اور اسی زبان میں انہوں نے "مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا۔" "پیت کی ماری شاعرہ روپ متی" برکھا رت کا پہلا مہینہ" دل لوٹ کے آتا ہے دل لوٹ بھی جاتا ہے۔" وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے" جیسی نظمیں تخلیق کیں۔ ان نظموں میں فطرت اور عورت ہی اصل موضوع ہے۔

وہ گھر والی سندری چترا گھر کی سیوا کرنے والی
دل کا دلاسہ گھر اپنا
آرام ہمیں دینے والی آپ مصیبت بھرنے والی
جان سے پیارا گھر اپنا
آنکھوں کے تارے لاڈلے گھر کے سب مل کر گھر سر پہ اٹھاتے
دودھوں نہایا گھر اپنا

———پیارا پیارا گھر اپنا: عظمت اللہ خاں

مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا — مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا — مرے تن کو یہ آگ جلا سی گئی

مرے سر میں تمھارا ہی دھیان بسا — مری چاہ کے راج دلارے بنے
تمھیں دیوتا مان کے من میں رکھا — مری بھولی آنکھوں کے تارے بنے

——— مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا : عظمت اللہ خاں

اختر شیرانی کی زبان میں ہندی کی آمیزش کم ہے۔ مگر لے وہی ہے۔ جس کا اثر ان کی بیشتر نظموں میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔

او دیس سے آنے والے بتا

او دیس سے آنے والے بتا — کس حال میں ہیں یاران وطن
آوارۂ غربت کو بھی سنا — کس رنگ میں ہے کنعان وطن
وہ باغ وطن فردوس وطن — وہ سرو وطن ریحان وطن
او دیس سے آنے والے بتا

او دیس سے آنے والے بتا
کیا اب بھی وہاں کے باغوں میں — مستانہ ہوائیں آتی ہیں
کیا اب بھی وہاں کے پربت پر — گھنگھور گھٹائیں چھاتی ہیں
کیا اب بھی وہاں کی برکھائیں — ویسے ہی دلوں کو بھاتی ہیں
او دیس سے آنے والے بتا

او دیس سے آنے والے بتا
شاداب و شگفتہ پھولوں سے — معمور ہیں گلزار اب کہ نہیں
بازار میں مالن لاتی ہے — پھولوں کے گندھے ہار اب کہ نہیں
اور شوق سے ٹوٹے پڑتے ہیں — نو عمر خریدار اب کہ نہیں
او دیس سے آنے والے بتا

اے عشق کہیں لے چل، اس پاپ کی بستی سے
نفرت گہہ عالم سے لعنت گہہ ہستی سے
ان نفس پرستوں سے، اس نفس پرستی سے
دور اور کہیں لے چل
اے عشق کہیں لے چل

ہم پریم پجاری ہیں، تو پریم کنہیا ہے
تو پریم کنہیا ہے، یہ پریم کی نیا ہے
یہ پریم کی نیا ہے تو اس کا کھویا ہے
کچھ فکر نہیں لے چل
اے عشق کہیں لے چل

ڈاکٹر تاثیر اور تصدق حسین خالد کے یہاں بھی بعض نظموں میں اس قسم کی زبان اور اسلوب کا پتہ چلتا ہے۔ مختصر نظم گوئی میں عبد الرحمٰن بجنوری، تصدق حسین خالد، خواجہ دل محمد وغیرہ نے توجہ کی، اردو شاعری کی تاریخ میں مختصر نظم کا آغاز انہیں شعرا کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ یہ نظمیں جدید مختصر نظموں کی طرح معنی گیر تو نہیں لیکن تاثر کی وحدت ان میں بھی پائی جاتی ہے۔ ان میں خیال بہ خیال ارتقا اور توسیع کے بجائے خیال کے محض ایک تاثر پر اساس رکھی گئی ہے۔ اسی لئے یہ اپنی تاثیر میں بھی قوی ہیں۔

جسم نغمہ ہے، شیشہ بادہ
جان نغمہ ہے، شعلہ بادہ
زندگی ہے عذار گل آویز
منتیں روح حسن سے لبریز
وسعت آبجو میں یخ بستہ
اک پریشاں صبا کا گلدستہ

بلبلوں کے سرود میں عریاں
خواب ہائے شباب میں گریاں

نغمہ:۔ عبد الرحمٰن بجنوری

جامن کے سائے کے تلے جوئے رواں اور نیم جاں
شامل ہوں جس میں سب ہی بچے اور ان کی نیک ماں
پیغمبری ہو یا شہی یا ہو حیات جاوداں
مجھ کو تو بس دیجو یہی آب زلال اور نیم ناں

دعا:۔ عبد الرحمٰن بجنوری

ماتھے پہ بندی آنکھ میں جادو
ہونٹوں کی بجلی گرتی تھی ہر سو
چال لچکتی بات بہکتی
جیسے کسی نے پی لی ہو دارو
انکھڑیاں ایسی جن میں تھے رقصاں
لمحے میں رادھا لمحے میں راہو
ایسی بھڑک تھی خلق تھی حیراں
ریل پہ آیا
کہاں سے آہو

(شملہ کالکا ریلوے پر ایک نظارہ: سجاد حیدر یلدرم)

اردو شاعری کی تاریخ میں یہ آوازیں نئی تھیں۔ ان کے لب و لہجے میں تازہ کاری اور موضوعات میں نیا پن تھا۔ یہ تجربات ہیئتی اعتبار سے بھی ہمارے نظام اصناف کی متداول شعری ہیئتوں سے مختلف تھے۔ اس اختلاف کے باوجود ان میں بغاوت کی بو باس نہ تھی۔ ان تبدیلیوں میں توازن تھا۔ فکر کے اعتبار سے بھی ان میں ایسی کوئی جدت نہ تھی کہ ہمارے نظام اخلاق کی پروردہ اقدار کے خلاف ہو۔ اس لحاظ

سے ترقی پسند ادبی تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے نمائندہ شعرا نے جو تجربات کئے تھے وہ ہماری شاعری کے روایتی نظام کے تئیں ایک انقلاب کا حکم رکھتے ہیں۔ ان شعرا نے خود کوئی بہت بڑی بغاوت نہیں کی۔ مگر ترقی پسند شعرا اور حلقہ ارباب ذوق کو بغاوت کے لئے ایسی فضا ضرور مہیا کر دی کہ انہوں نے بڑی بے باکی اور جراُت کے ساتھ ہمارے نظام روایات کی کایا کلپ کر دی۔

ب:۔ ترقی پسند شاعری

ترقی پسند ادبی تحریک کا باقاعدہ آغاز 1936ء سے ہوتا ہے لیکن اسکا مطلب یہ نہیں کہ ترقی پسند رجحانات سے ہماری شاعری کا دامن خالی تھا۔ کوئی بھی تحریک یکایک رونما نہیں ہوجاتی' اس کے لئے بعض غیر روایتی رجحانات پہلے ایک فضا بناتے ہیں۔ ایک بڑی مدت تک نئے رجحانات نئے ذہنوں کی آبیاری کرتے ہیں۔ نئی فکر کے آثار نمایاں ہوتے ہیں ردو قبولیت کے معیار تبدیل ہوتے ہیں۔ چیزوں اور اشیا کو سمجھنے کی فہم بدلتی ہے طرز احساس تبدیل ہوتا ہے تب کہیں کوئی بڑی تحریک وجود میں آتی ہے۔ بقول اختر انصاری :

> "ہر تحریک بہت سے مختلف اسباب و عناصر کی پیداوار ہوتی ہے۔ ترقی پسند تحریک اس لئے وجود میں آئی کہ اس کا وجود میں آنا ایک تاریخی ضرورت کی حیثیت رکھتا تھا اور نئے دور کے میلانات کا اقتضا تھا۔" ا

ایک لحاظ سے 1857 کے بعد ہی سے روایت شکنی کا دور طلوع ہو جاتا ہے۔ اصلاحی تحریک ' سائنٹیفک سوسائٹی کا قیام' مقدمہ شعرو شاعری' انجمن پنجاب کی تحریک بعدازاں درمیانی رجحانات کا فروغ اور اس کے پہلو بہ پہلو حقیقت نگاری اور "انگارے" کے مصنفین کا باغیانہ میلان نئی بصیرت کے نشانات ہیں۔ ان میں بعض

ا۔ اختر انصاری "ایک ادبی ڈائری" 1945 ص 384

رجحانات ایک دوسرے کی نفی اور بعض ایک دوسرے کی توسیع کرتے ہیں جس سے اس امر کی بخوبی نشاندہی ہوتی ہے کہ اب روایت کو شک کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا ہے۔ تبدیلی جو انسانی فطرت کا خاصہ ہے اب زندگی کے ہر مبنئے ہی میں نہیں ادب میں بھی دکھائی دینے لگتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اور انور سدید بیسویں صدی کے اوائل میں ابھرنے والے رومانی رجحان کو تحریک کا نام دیتے ہیں۔ دونوں ہی رومانی تحریک کو اصلاحی تحریک کی خشکی اور بے مزگی کا رد عمل قرار دیتے ہیں۔ انور سدید لکھتے ہیں۔

> "بلاشبہ رومانی تحریک نے علی گڑھ تحریک کے خلاف رد عمل کا اظہار کیا تو بالواسطہ طور پر یہ حقیقت نگاری پر غالب آنے کی سعی تھی۔ تاہم بیسویں صدی کے اولین تین عشروں میں حقیقت نگاری کے فروغ کے عوامل بھی موجود تھے"۔ ا

حقیقت نگاری کا وہ تصور جو بیسویں صدی کے ربع اول میں فروغ پاتا ہے اور جس کے سب سے بڑے علمبردار پریم چند اور جوش ملیح آبادی تھے کسی حد تک محدود تھا۔ ان ادیبوں نے ارضیت اور حقیقت پر زور دیا۔ مگر حقیقت کے اس تصور میں بھی مثالیت غالب تھی۔ اکثر مقامات پر رومانیت کا غلبہ اس قدر ہے کہ اس کے دائرے محض تخیل پرستی اور ماورائیت سے جاملتے ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ سیاسی' سماجی اور اقتصادی مسائل کی فہم کا آغاز بھی انہیں ادیبوں کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ ان ادیبوں نے ایک ایسے طبقاتی اور نو آبادیاتی نظام میں آنکھیں کھولی تھیں' جہاں عدم مساوات' سماجی ناانصافی' جہالت' افلاس' بھوک مری' توہم پرستی' ذہنی پسماندگی اور مذہبی عیاری کا بول بالا تھا۔ پریم چند کے اصل موضوعات یہی ہیں۔ عوام کے سامنے انہوں نے ان مسائل کی نقاب کشائی کرکے حقیقت کی فہم عطا کی جو ایک نیا قدم تھا۔

ا۔ ڈاکٹر انور سدید "اردو ادب کی تحریکیں" ص 482

ترقی پسند تحریک کے لئے حقیقت نگاری کے اس رجحان نے بلاشبہ فضا سازی کا کام کیا۔ دوسری طرف 1917ء کے انقلاب روس نے مزدوروں' کسانوں اور پسماندہ عوام کو اپنی قوت اور اپنے حقوق کا احساس ہی نہیں دلایا بلکہ درس بھی دیا۔ ہمارے ادیبوں نے مارکس' لینن اور ٹالسٹائی وغیرہ کے تصورات و خیالات کا مطالعہ کیا اور زندگی کو ادب کا آئینہ دار بنادیا۔ اب ہمارے عوام اور سیاسی قومی رہ نماؤں کو بین الاقوامی مسائل کا شعور بھی ہوچلا تھا۔ 1905ء کے بعد انڈین نیشنل کانگریس کے لائحہ عمل میں بھی بڑی تبدیلیاں آئی تھیں اب وہ محض اصلاحی جماعت نہ ہو کر عوامی جنگ آزادی میں شامل ہوگئی تھی۔ ہندوستانی عوام پر انقلاب روس اور ہنگامہ بلقان نے گہرے اثرات قائم کیئے تھے۔ انقلاب روس نے آزادی کی جنگ کو تیز تر کردیا تھا۔ فسطائی قوتوں کی سرکشی نے پورے یورپ کے عوام کی زندگی تنگ کردی تھی اور یورپ ایک بہت بڑے سیاسی و اقتصادی بحران سے گزر رہا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کی ہولناک یادیں ابھی ذہنوں میں تازہ ہی تھیں کہ دوسری جنگ عظیم کا خوف سروں پر مسلط ہوگیا۔ ان تمام قومی و بین الاقوامی حالات نے ہندوستانی نوجوانوں اور عوام ہی کو متاثر نہیں کیا بلکہ ان نوجوانوں پر بھی اس کا گہرا اثر پڑا جو اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے یورپ میں قیام پذیر تھے۔ خلیل الرحمان لکھتے ہیں۔

> "ان طلبہ میں سجاد ظہیر بھی تھے جو انگارے کے مصنفین میں تھے اور لندن میں بیرسٹری کی تعلیم کے لئے گئے تھے۔ ان بیدار اور حساس نوجوانوں کو اس زمانے کے سیاسی مسائل نے جھنجوڑ کر رکھ دیا تھا۔ نازی جرمنی میں ہٹلر نے ایک ایک کرکے تہذیب و تمدن کی اعلیٰ اقدار پر حملہ کردیا اور اپنے ملک کے اعلیٰ درجے کے ادیبوں' شاعروں' سائنس دانوں 'اور دانشوروں کو قید کرلیا یا جلا وطن کرکے دور دراز مقامات پر بھیج دیا اور ٹامس مان' اور ارنسٹ ٹولر جیسے بین الاقوامی شہرت رکھنے والے ادیب'

باہر جیسا آرٹسٹ اور آئن اسٹائن جیسا سائنس داں جلاوطن ہوکر بے سرو سامانی کی زندگی بسر کر رہا تھا۔ ان ادیبوں کی گرفتاری کے بعد یورپ کے روشن خیال اور ترقی پسند ادیبوں میں فاشزم کے خلاف غم و غصہ کی لہر دوڑ گئی اور نہ صرف یورپ بلکہ امریکہ کے اہل علم اور دانشور بھی متحد ہوکر ان تمام عوامی تحریکوں میں شامل ہونے لگے جو اس رجعت پسند اور انسانیت دشمن طاقت کے خلاف نبرد آزما تھیں"۔ ا

دراصل چوتھی دہائی میں امن عالم اور بشریت کو سب سے بڑا خطرہ فاشزم سے تھا۔ جس کے خلاف بین الاقوامی سطح کے ان ادیبوں نے صدائے احتجاج بلند کی۔ جن کا زور انسانی تہذیب کی بہترین اقدار کے تحفظ پر تھا۔ یہ ادیب انسان دوستی جن کا مسلک تھا اور جو تمام دنیا کے دبے کچلے عوام کے حقوق کے تحفظ میں پیش پیش تھے۔ جولائی 1935 میں پیرس میں اکٹھا ہوئے۔ ان میں میکسم گورکی' ٹامس مان' آندرے مالرو' روماں رولاں اور والڈ و فریک کے نام اہم ہیں۔ یہ تمام ادیب روشن خیال اور ترقی پسند فکر کے حامل تھے۔ انہوں نے رجعت پرست اور زوال پذیر قوتوں کے خلاف ان خیالات و افکار کی حمایت کی جن کا انحصار عوام دوستی پر تھا۔ ان ادیبوں نے موت کے برخلاف زندگی' مایوسی کے برخلاف پرامیدی' تشدد کے بجائے انسانیت' جیسے موضوعات کو اپنے ادب کی اساس بنایا۔ ان تصورات سے ہمارے ان نوجوان ادیبوں کو بڑی تقویت ملی جو ان دنوں لندن میں مقیم تھے۔ان نوجوانوں میں سجاد ظہیر' ڈاکٹر محمد دین تاثیر' ڈاکٹر جیوتی گھوش' ڈاکٹر ملک راج آنند' ڈاکٹر ایس سنہا اور ڈاکٹر کے ایس بھٹ کے نام سرفہرست ہیں کیونکہ انھیں نے یکجا ہوکر ترقی پسند تحریک کا پہلا مینی فیسٹو بھی تیار کیا تھا یہی مینی فیسٹو ہندوستان کے ادیبوں کو بھی ارسال کیا گیا۔ ہندوستان

1۔ خلیل الرحمان اعظمی' اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص 24-23

میں ڈاکٹر اشرف، ڈاکٹر محمود الظفر، ڈاکٹر رشید جہاں، پروفیسر ہیرن مکرجی، احمد علی، فراق گورکھپوری، اعجاز حسین، شیودان سنگھ چوہان، پنڈت امرناتھ جھا، ڈاکٹر تاراچند، مولوی عبد الحق، جوش ملیح آبادی، خواجہ منظور حسین، اختر حسین رائے پوری، سبط حسن، مجاز، فیض، تاثیر، مخدوم محی الدین، احتشام حسین، سردار جعفری، جاں نثار اختر، سید وقار عظیم، رشید جہاں، اور غلام صوفی مصطفیٰ تبسم وغیرہ نے اس تحریک کا بڑی گرم جوشی سے خیر مقدم کیا۔ ان میں بزرگ بھی تھے۔ اور نوجوان طلبہ بھی۔

ترقی پسند مصنفین کی تحریک کی پہلی کل ہند کانفرنس اپریل 1936 میں لکھنؤ میں ہوئی۔ جس میں پہلا مینی فیسٹو پیش کیا گیا اور اسی کانفرنس میں پریم چند کا وہ خطبہ صدارت بھی خود ایک لائحہ عمل کا حکم رکھتا ہے جس میں انہوں نے ادیبوں کو یہ صلاح دی تھی کہ وہ نئے ترقی پذیر رجحانات کی ترجمانی کریں۔ روحانیت اور تصور پرستی کے بجائے حقیقت پسندی اور عقلیت پسندی جیسے تصورات کی تشہیر کریں۔ قدامت پرستی کے بر خلاف اس ادب کی تخلیق کریں جس میں پرامیدی اور انسانیت پرستی ہو، ادیب عوام کے دکھ سکھ میں حصہ دار ہوں، ادیب تہذیب و تمدن کے بہترین ورثے کی حفاظت کا کارنامہ انجام دیں اور انھیں اپنے لئے مشعل راہ بھی بنائیں۔ ہندوستانی ادیب موجودہ عوامی مسائل جیسے بھوک، افلاس، جہالت اور سماجی پستی کو اپنے ادب کا موضوع بنائیں۔

پریم چند کے خطبے نے ادیبوں کے ذہن پر گہرا اثر قائم کیا۔ علاوہ اس کے مارکس، اینگلز اور لینن کے ان خیالات و تصورات نے بھی ترقی پسند مصنفین کو ایک واضح اور نئی سمت کی طرف رجوع کیا جن میں ادب و زندگی کے باہمی تعلق پر روشنی ڈالی گئی تھی۔ مارکسی تعلیمات نے جہاں ایک طرف سیاسی سطح پر بین الاقوامی تناظر پر گہرے اثرات مرتسم کئے تھے وہیں ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ کیونکہ مارکس کا تصور حیات، سائنٹفک بنیادوں پر قائم تھا۔ مارکس نے خیال پر مادے کو ترجیح دی تھی کہ خیال یا شعور اصلاً مادے کے ارتقا ہی کی ایک منزل ہے۔ انسانیت

کی تاریخ اس حقیقت پر گواہ ہے کہ ذہن و اقدار' میں تبدیلی دراصل پیداواری وسائل و آلات کی تبدیلیوں کی مرہون ہے۔ محنت ہی نے اقتصادی تہذیبی اور سماجی نظام پر براہ راست اثر ڈالا۔ اس طرح سماجی و اقتصادی ارتقا کا سفر جاری رہا۔ انسان قبائلی دور کے ابتدائی وحشی مگر آزاد دور سے نکل کر غلامی اور جاگیرداری کے دور سے گزرتا ہوا سرمایہ داری کے دور میں داخل ہوا۔اس کے بعد مارکس کے نزدیک سوشلزم کا وہ دور آتا ہے جس میں سماجی انصاف ہوگا نیز محنت واجرت میں تفاوت نہیں ہوگا۔ مارکس کا یہ خیال ہے کہ ادیبوں کو آجر کے مقابلے میں اجیر کی حمایت کرنی چاہئے۔ اور اس سماج کے خواب دیکھنے اور دکھانے چاہئیں جو طبقہ بندی' استحصال' ناانصافی' جہالت اور افلاس سے عاری ہوگا۔ یہی نظریہ ہے جسے ترقی پسند مصنفین نے اپنا مسلک بنایا۔

اردو میں نظریاتی شاعری کا آغاز ترقی پسند تحریک سے ہوتا ہے' ترقی پسند نظریہ ادب کو زندگی کی تفسیر ہی نہیں تنقید بھی قرار دیتا ہے جس کا اصرار حقیقت نگاری اور عقلیت پسندی پر ہے۔ ہر وہ ادب جس کا مقصد محض تفریح اور تفنن طبع ہے ایک خاص قسم کی مسرت میں تو اضافہ کرسکتا ہے۔ بصیرت وعلم میں نہیں کہ ادب مشعل راہ بھی ہے' آئینہ حیات بھی اور جہد وعمل کا محرک بھی۔ وہ ادب جو کوئی پیغام نہیں دیتا وہ دائمی اقدار سے بری ہوتا ہے' اس ضمن میں اصغر علی انجینئر اپنے مقالے "ترقی پسند ادب،نظریاتی بنیادیں" میں یوں رقم طراز ہیں۔

> "ادب کو محض تفریح سمجھنے والا نظریہ بھی ہر سماج کے ایک طبقے میں مقبول رہا ہے۔ ہر سماج میں' جاگیردارانہ سماج میں بھی ہمیشہ نو دولتیوں کا ایک طبقہ ہوتا ہے۔ یہ طبقہ ادب کے اعلیٰ ذوق کا نہ وارث ہوتا ہے نہ حامل۔ تہذیب کا رچاؤ بساؤ ایک نسل کی بات نہیں ہوسکتی۔ اس کے لئے طویل عرصہ درکار ہوتا ہے۔ لیکن جولوگ کسی نہ کسی ذریعے سے محض اپنے ہی دوران

حیات میں خاصی دولت حاصل کرلیتے ہیں انہیں بھی کسی نہ کسی شکل میں ادب کی ضروت محسوس ہوتی ہے۔ ایسے لوگ ادب کو محض مادی تفریح اور فوری تسکین کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اسے کلا سیکی دور میں مسرت پرستی Hedonism کہتے تھے"۔ ۱

ادب کے موضوع ومقاصد پر ہر دور میں علماء اور دانشوروں نے بحث کی ہے۔ وہ دانشور جو زندگی کو ایک بلند وبالا مقصد کا حامل قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب بھی زندگی کا عکاس، زندگی کا نباض اور زندگی کا نقاد رہا ہے زندگی آمیزی ہی نہیں زندگی آموزی بھی ادب کا کام اور ادب کا مقصد ہے۔ جب کہ وہ فلسفی اور دانشور جن کے نزدیک ادب محض مسرت بہم پہنچانے کا ذریعہ ہے انہوں نے زندگی کو بھی بے معنی یا غیر حقیقی معروض تسلیم کیا ہے۔ ترقی پسند نظریے نے ادب کا مقصد یہ گردانا کہ وہ نہ صرف زبردستوں، اجیروں، بھوکے اور دبے کچلے انسانوں کو اپنا موضوع بنائے بلکہ انہیں انقلاب کی دعوت بھی دی۔ تاکہ ایک بہتر، پرامن اور حسین سماج کو حقیقی سطح پر تشکیل دیا جاسکے۔ اس معنی میں ترقی پسند نظریہ رجعت پرستانہ خیالات کو رد کرنے سے عبارت ہے۔ امید رجا اور ایک بہتر مستقبل کا خواب اس کے ضمیر میں شامل ہے۔ وہ ادب جو بغاوت کے لئے نہیں اکساتا یا انسانیت کش طاقتوں کی اصلاح ہی جس کا مقصد ہے۔ ترقی پسند قرار نہیں دیا جاسکتا۔

کلاسیکی ادب بھی زندگی کا مظہر تھا۔ اس میں بعض بہترین اقدار حیات کی ترجمانی کی گئی ہے مگر اس کا اصرار ادب کی جمالیات پر زیادہ تھا۔ اس میں زبان وبیان کی خوبیوں اور نزاکتوں پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ بالعموم تخطط اور اسلوب کی دلکشی و جامعیت پر جس کا اصرار زیادہ تھا اسی لئے اسمیں عصر کی روح کم ازکم راہ پاتی تھی۔ اس کے برعکس رومانی ادب سرتاسر تخیلی تھا۔ اس میں آزادی اور جمہوریت

1۔ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر (مرتبہ) پروفیسر قمر رئیس وسید عاشور کاظمی، ص 84

کی خواہش کی بڑی اہمیت تھی مگر یہ لے بہت زیادہ اونچی نہیں اٹھ سکی داخلیت کی جڑیں اتنی گہری تھیں کہ زندگی دھند ہی دھند میں دبی چھپی نظر آتی ہے۔ رومان' پرستوں نے جمال پرستی پر اپنے فن کی اساس رکھی تھی۔ احساس جمال کی تسکین ہی جن کا مقصد تھا۔ ماضی کے خوابوں اور دھندلکوں میں انہوں نے اپنا بیشتر وقت ضائع کیا۔ نتیجے میں ان کے یہاں ناسٹلجیا Nostalgia غم پرستی' مایوسی' خواب پرستی' داخلیت اور انفرادیت پسندی کے آثار زیادہ واضح ہوگئے ۔ ترقی پسند ادب نے کلاسیکیت سے جمالیات کا درس لیا۔ جب کہ بغاوت اور جمہور پسندی کی راہ رومانیت نے دکھائی اگرچہ فکری سطح پر بغاوت و انقلاب کا درس مارکس اور لینن سے اخذ کیا تھا۔ مگر ادبی تاریخ کے پس منظر میں رومانی تحریک ہی وہ پہلی ادبی تحریک تھی جس نے ادیبوں کو زندگی آمیزی' آزادی' انسان دوستی' اور جمہور پسندی کا درس دیا تھا۔ ترقی پسند ادیبوں نے رومانی تحریک کے ان بہترین اجزا کا احیا کیا اور انہیں زیادہ فکر انگیز اور موثر طریقے سے اپنے فن میں پیش کرنے کی سعی کی۔

بعض شعرا نے انقلاب اور بغاوت کو محض نعرے بناکر پیش کیا جس میں احتجاج کے بجائے دہشت انگیزی کا عنصر زیادہ تھا۔ اس قسم کی نظموں میں طنز کی لے دھیمی ہے اور وہ ہجو کی حدود سے مل جاتا ہے' آہنگ کی بلندی چیخ میں بدل گئی ہے۔ تعمیر کے خواب کا حسن یہاں تہس نہس ہوجاتا ہے اور بے مقصد تخریب (Destruction) کا پہلو زیادہ واضح ہوجاتاہے۔اس قسم کا نوجوانانہ خروش کم تر تخلیقی ذہن رکھنے والے شعرا کے یہاں زیادہ نمایاں ہوکر سامنے آتاہے۔ شہاب ملیح آبادی' شمیم کرہانی' وقار انبالوی اور تیغ الہ آبادی (مصطفیٰ زیدی) کی اکثر نظمیں اسی رجحان کی نمائندہ ہیں۔ چونکہ ترقی پسند تحریک کا یہ ابتدائی دور تھا اس لئے اس کے صف اول کے شعرا کی بعض نظموں میں بھی یہ تاثر در آیا ہے۔ اس کی نمایاں تر مثال سردار علی جعفری کی نظم "ایشیا کو چھوڑ دو ہے" جذبی' مجاز' جاں نثار اختر' اور مخدوم محی الدین کی بعض نظموں میں بھی اس میلان کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

جی میں آتا ہے یہ مردہ چاند تارے نوچ لوں
اس کنارے نوچ لوں اور اس کنارے نوچ لوں
ایک دو کا ذکر کیا سارے کے سارے نوچ لوں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں
لے کے اک چنگیز کے ہاتھوں سے خنجر توڑ دوں
تاج پر اس کے دمکتا ہے جو پتھر توڑ دوں
کوئی توڑے یا نہ توڑے میں ہی بڑھ کر توڑ دوں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں
بڑھ کے اس اندر سبھا کا سازو ساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں اس کا شبستاں پھونک دوں
تخت سلطاں کیا میں سارا قصر سلطاں پھونک دوں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

--------- آوارہ: مجاز لکھنوی

ترقی پسند شعرانے دہشت پسندی کا تصور مارکسی خونیں انقلاب کے تصور سے اخذ کیا تھا۔ ابتدا میں نوجوان العمر شعرا کی بیشتر نظموں میں اسی قسم کی ہیجانیت کا غلبہ ہے۔اس میں فکر اور سنجیدگی کی کمی ہے یہی نہیں وہ جمالیاتی ضبط جو کسی فن پارے کو دائمی قدروں سے آشنا کرسکتا ہے ان نظموں میں مفقود ہے۔ سردار جعفری، کیفی اعظمی اور تیغ الہ آبادی (مصطفیٰ زیدی) ہی کے یہاں یہ تاثر اتنا واضح نہیں بلکہ جذبی جیسے نرم لہجے کے شاعر کے کلام میں بھی جذبات کی یہ لے در آئی ہے۔ ان کی نظم "دعوت جنگ" اسی نوعیت کی ایک نمایاں مثال ہے۔

جن کے آگے ہاتھ کانپیں ان حسینوں کو نہ دیکھ
تو ہے جلاد فلک زہرہ جبینوں کو نہ دیکھ
آسمان پر وار کر بڑھ کر زمینوں کو نہ دیکھ
اے سپاہی کھینچ اپنی خوں فشاں تلوار کھینچ

جھومتا چل اور خونخواروں کے سینے چیر ڈال
اک قدم بڑھ اور غداروں کے سینے چیر ڈال
ظلمت شب میں سیہ کاروں کے سینے چیر ڈال
اے سپاہی کھینچ اپنی خوں فشاں تلوار کھینچ

1947 سے قبل اس رجحان کو کافی فروغ ملا۔ چونکہ یہ ایک منفی اور غیر جمالیاتی رجحان تھا اس لئے سجاد ظہیر نے اس پر سخت گرفت کی۔ انہوں نے اپنے ایک مضمون بہ عنوان "اردو کی جدید انقلابی شاعری" میں لکھا ہے۔

"انقلاب کے اس خونی تصور میں رومانیت جھلکتی ہے۔ یہ ایک طرح کی "ادبی دہشت انگیزی" ہے۔ یہ ایک ذہنی و جذباتی بلوہ ہے جو ایک درمیانی طبقے کے انقلاب پرست نوجوان کے لئے ابتدا میں شاید جائز ہو تو ہو جس سے ایک اشتراکی شاعر کو دور رہنا چاہئے۔ انقلاب ایک ناگزیر جنگ ہے جس کے لئے ڈسپلن' تیاری' اپنے پر قابو پانا سب کچھ ضروری ہے اس آگ میں ہمیں کودنا ہے لیکن اسے گلزار بنانے کے لئے"۔ ا

دہشت پسندی کے علاوہ حقیقت پسندی کے تصور کی آڑ لے کر فطرت نگاری بھی کی گئی Naturalism کا یہ تصور اردو میں قطعاً نیا تھا۔ نیچرلزم ایک ادبی اصطلاح ہے۔جسے سب سے پہلے فرانس میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس نظریئے کے تحت حقیقت یا شئے' جیسی دکھائی دے رہی ہے اس کی تفصیل اور توضیح فطرت نگاری ہے۔ وہ شئے انتہائی حسین بھی ہوسکتی ہے اور قبیح کریہہ بھی' اس طرح ادیبوں نے حقائق کے بیان میں خارجی زندگی کی تفصیلات پر زیادہ انحصار کیا۔ حقیقت کو اس قدر واضح اور فوٹوگرافی کے انداز میں پیش کیا گیا کہ اس میں فنکارانہ حسن غائب ہوگیا۔ تلخی' انتشار' اکھڑاکھڑاپن کراہیت اور قباحت وغیرہ سے ادبی نگارشات میں منفیت اور

1۔ بحوالہ "ترقی پسند ادبی تحریک" خلیل الرحمان اعظمی علی گڑھ۔ 1972' ص 133

قنوطیت کا رجحان فروغ پانے لگا۔ جو اصلاً ترقی پسندی کے خلاف تھا۔ خلیل الرحمان اعظمی نے اپنے مضمون 'ادب اور حقیقت پسندی' میں لکھا ہے :

"صرف تفصیلات و جزئیات پیش کرنا ایک طرح کی فوٹو گرافی ہے۔ ویسے کامیاب فوٹوگرافی بھی اپنی جگہ پر مستحسن ہے لیکن یہ حقیقت کا صرف ایک رخ دکھاسکتی ہے۔ یہ کسی شے یا واقعے کی طرف ہمیں متوجہ کرسکتی ہے اور اس کے وجود کا احساس دلاسکتی ہے لیکن اس کی حقیقت تک پہنچنے میں ہماری پوری رہ نمائی نہیں کرسکتی۔ فوٹوگرافی کرنے والے ادیبوں کے پاس نظارہ ہوتا ہے نظر نہیں ہوتی۔ اسی لئے اس رجحان کو فطرت نگاری Naturalism کا نام دیا گیا"۔

چوں کہ نیچرلزم کے تصور کو ترقی پسندی یا حقیقت نگاری کے مترادف سمجھا جانے لگا تھا۔ اس لئے ترقی پسند ادیبوں نے معروضیت کے ساتھ حقیقت کی بے کم وکاست "ترجمانی پر قناعت کی' اس ترجمانی اور تصویر کشی میں زندگی کی کریہہ ترین صورت بھی پیش کی گئی۔ زندگی جیسی نظر آرہی تھی۔ ویسی ہی صورت میں اسے صفحہ قرطاس پر اتارا گیا۔ جب جنس اور غریبوں کی ابتر حالت کو موضوع بنایا گیا تو اس میں برہنگی کا عنصر بھی در آیا حتیٰ کہ بعض ترقی پسند اور معاصر غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں اور شاعروں کے یہاں لذتیت کا پہلو بھی اجاگر ہوا۔ جس کے باعث ان پر قدامت پسندوں نے فحاشی اور عریانیت کا بھی الزام لگایا جیسا کہ صاحبِ 'کشاف تنقیدی اصطلاحات' نے فطرت نگاری کے ضمن میں لکھا ہے۔

"سائنس داں کی سی کامل معروضیت' اہم اور غیر اہم جزئیات و تفصیلات کا ہجوم جنس کے بیان میں جزئیات نگاری کے ادبانہ

1۔ بحوالہ کتاب نما' دہلی' جنوری : 1962 ص 5

استحقاق کا ناجائز استعمال، مواد اور موضوع کے انتخاب میں کامل آزادی۔
ہر قسم کے مواد کو ادب کا موضوع بنانے پر اصرار، ادب میں تہذیبی مشن
سے آزاد، آدم فطری کی پیش کش یعنی آدم فطری کے جذبات واحساسات
کی ترجمانی کا دعویٰ فطرت نگاری کی نمایاں خصوصیات ہیں"۔[1]

حقیقت پسندی اور فطرت نگاری میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حقیقت نگار زندگی کا کلی نقشہ پیش کرتا ہے۔ اس کی نظر میں محض ایک رخ یا ایک پہلو نہیں ہوتا بلکہ حقیقت کا وسیع تناظر اور پس منظر ہوتا ہے۔ وہ کئی رشتوں سے منسلک ہوتی ہے۔ جب کہ فطرت نگار حقیقت کے محض ایک جز کی تفصیل بیان کرنے پر قناعت کرلیتا ہے۔ اسی قسم کی تکنیک ان شعرا نے بھی اختیار کی جو جنس یا عورت کو برہنگی کے ساتھ پیش کررہے تھے اور جن کے یہاں لذت پسندی نے جگہ بنالی تھی۔ اس ضمن میں مخمور جالندھری کی "انوکھا بیوپاری" اور "تالاب" نام کی دونوں نظمیں شریف کنجاہی کی نظم پسپائی' سلام مچھلی شہری کی نظم "ڈرائنگ روم" وغیرہ میں لذتیت کا پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ مخمور جالندھری کی نظم "تالاب" مثال کے طور پر پیش ہے۔

ابھی کل ہی کا قصہ کہ اک نادار دوشیزہ
سڑے تالاب کی سخت اور گندی کھال کی مچھلی
پھٹے کپڑوں میں لپٹی' میل سے چکٹی' نزاکت سے
لگی ہنس ہنس کے میرے پاس آکر ہاتھ پھیلانے
ادھر وہ رحم کی طالب ادھر میں سوچ میں گم تھا
بری کیا ہے اگر ایک رات اس کے ساتھ کٹ جائے

----تالاب: مخمور جالندھری

1۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی "کشاف تنقیدی اصطلاحات" مقتدرہ قومی زبان: اسلام آباد: جولائی 1985 ص 135

خیال آرہا ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔

کہ آئینے کی طرح اک جھلماتی ہوئی جگمگاتی سڑک ہو

میں بیٹھا ہوا "بس" میں مبہوت نظروں کو اونچے فلک بوس دلکش مکانوں پہ دوڑا رہا ہوں۔

میں انسان کے کھردرے ہاتھوں کے حسن صنعت گری کے خیالوں میں کھویا ہوا جا رہا ہوں کہ اتنے میں ترشے ہوئے بالوں والی کوئی نازنین میرے پہلو سے اٹھے،

رکے "بس" سہارے سے بازو کے گرنے سے اس کو بچالوں

وہ ظالم تشکر کے اظہار پر مسکرائے تو میں بھی یونہی مسکرادوں

یہ میرا تبسم، وہ اس کا تبسم محبت کے رشتے کی بنیاد رکھ دے

یونہی باتیں کرتے ہوئے ہاتھ ڈالے ہوئے دونوں جا پہنچیں اک قہوہ خانے کی رنگین فضا میں۔

جہاں کوئی کافر ادا اپنے کولے ہلاتی ہوئی گا رہی ہو جوانی کے نشے میں ڈوبی تو ایسی مٹکتی ہوئی آنکھیں اور تھرتھراتا ہوا سینہ رگ رگ میں بھر دے امڈتے ہوئے شوق کا تیز لاوا گلابی کئے اپنی آنکھوں کے ڈورے شکم سیر ہو کر بہکتے ہوئے جھومتے جھومتے قہوہ خانے سے نکلیں

میں پہنچانے جاؤں اسے گھر کے دروازے تک اور وہ مجھ سے پلٹ کر وفور محبت سے گردن کو بانہوں کے حلقے میں لے کر حسین ایڑیوں کو اٹھا کر لبوں سے لب اپنے ملا دے

ہر اک شام ہونٹوں کے رستے یونہی آب حیواں سے سیراب کرتا رہوں زندگی کو۔

---خیال آرہا ہے: مخمور جالندھری

برہنہ جسم ہے اور اجنبی فضا، بستر
خزاں میں فرش گلستاں کا ایک آئینہ

"ذرا نظر تو اٹھاؤ" نگاہیں ملتی ہیں
بکھیر بھی دو حسیں بال —— لو بکھرتے ہیں
"لپٹنے بھی دو مجھے" اور میں لپٹا جاتا ہوں
کوئی بھی روک نہیں ہے کوئی بھی روک نہیں
فسردہ رات کی تنہائی اب سمٹتی ہے
سمٹ سمٹ کے سکڑتی ہوئی، سکڑتی ہوئی
یہ مجھ سے کہتی ہوئی کل یہاں نہ آئیں گے

——— ایک نظم: وشواختر عادل

میں افلاس کی گود میں پل رہی تھی
میں آلام کی آگ میں جل رہی تھی
خوشی دل میں بھولے سے آتی نہیں تھی
مسرت نگاہیں ملاتی نہیں تھی
مجھے بھی ضرورت تھی، میں بھی جواں تھی
مرے دل میں حسرت تھی، میں بھی جواں تھی
مزا اب اٹھاتی ہوں، دوشیزہ بن کر
میں راتوں کو جاتی ہوں دوشیزہ بن کر
جوانی کو سکوں میں تبدیل کرنے!

———انتقام:۔ الطاف مشہدی

پھیر کر اعضائے یخ بستہ پہ تیرے، نرم ہاتھ
سر سے پا تک تجھ کو برقی رو بنا سکتا ہوں میں
فرط مستی سے تجھے انگڑائیاں آنے لگیں
تجھ پر اس انداز سے نظریں اٹھا سکتا ہوں
آ بھی جا خلوت میں دیں جی کھول کر داد گناہ

ذوق عصیاں کار کو رحمت' بنا سکتا ہوں میں

——— مخمور جالندھری کی ایک نظم سے

اسی نوع کی نظموں کو پیش نظر رکھ کر پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے لکھا ہے۔

"اس واقعہ نگاری کے دھوکے میں بعض شاعروں نے فحش سرائی اور عریاں نویسی شروع کردی ہے۔ انہوں نے یہ سمجھ لیا ہے کہ حقائق نگاری کے معنی یہ ہیں کہ ہر واقعہ کا اظہار خواہ کتنا ہی کریہہ اور مخرب اخلاق کیوں نہ ہو کیا جاسکتا ہے۔ آزادی بڑی عمدہ چیز ہے لیکن اس کے معنی بے راہ روی کے نہیں ہیں تہذیب و شائستگی نے ہم پر کچھ قیود عاید کی ہیں جو طرہ انسانیت ہیں ہم کسی طرح بھی انکو توڑ نہیں سکتے۔ "چمپئی رنگ" اور "گدرایا ہوا جوبن" حقیقت سہی اور اس کا یہ اثر مسلم "یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا" لیکن یہ ذکر کسی زمانے اور کسی سوسائٹی میں بھی زبان پر لانے کے قابل نہیں ہے۔" ا

دراصل 1947 سے قبل ترقی پسند تحریک کے ساتھ کچھ ایسے نام بھی جڑ گئے تھے جو یا تو ترقی پسند کے صحیح مفہوم سے آگاہ ہی نہیں تھے یا جو بنیادی طور پر انحطاط پسند تھے۔ ایک عرصہ تک یہ بحث بھی ہوتی رہی کہ کون ترقی پسند ہے اور کون ترقی پسند نہیں۔ بعد ازاں ہیئت کے پرستاروں' ایہام پسندوں اور قنوطیت پسندوں کو غیر ترقی پسند قرار دیا گیا۔ تاہم جو مثالیں اوپر قلم بند کی گئی ہیں ان شعرا کے یہاں ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے جن میں امن پسندی پر زور دیا گیا اور جنگ' فاشسٹ بھوک' اور استحصال کے خلاف غم وغصے کا اظہار کیا گیا ہے۔ ان کی نظموں کا اصل

ا۔ خواجہ احمد فاروقی۔ مقالہ "ترقی پسندانہ شاعری پر ایک نظر" نگار کراچی جولائی واگست 1965ء

مزاج احتجاجی ہے۔ جب لذت پسندی کا رجحان بہت عام ہوگیا اور بعض نقادوں نے اسی بنا پر ترقی پسند ادب کو مذموم قرار دیا تو ترقی پسند اور غیر ترقی پسندی کے امتیازات کی بھی نشاندہی کی جانے لگی۔ کئی ترقی پسند نقادوں نے اس مسئلے پر وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی ہے جیسے اختر انصاری ایک جگہ لکھتے ہیں :

> تعریف و تنقیص کا یہ طوفان دراصل نتیجہ ہے اس غلط فہمی کا کہ اس دور کے تمام لکھنے والے ترقی پسند ادیب ہیں۔ اور نئی پود کا سارا ادب ترقی پسند ادب ہے۔ اس غلط فہمی میں بیشتر قدامت پرست نقاد معلوم ہوتے ہیں، وہ اس حقیقت کو نظر انداز کرجاتے ہیں کہ ترقی پسندادب موجودہ دور کے نئے ادب کا محض ایک جز ہے۔اور یہ کہ موجودہ دور کی ہر ادبی جدت میں ترقی پسندی نہیں ہے۔ وہ نوجوان ادیب جو اپنے ادب میں جنسی عُریانی اور فحش نگاری کو جگہ دیتے ہیں اس دور کے نئے ادیب تو ضرور ہیں مگر ترقی پسند ادیب نہیں ہیں۔ اگر وہ اپنی بعض ترقی پسندانہ تخلیقات کی بنا پر ترقی پسندوں میں شمار کیے جاتے ہیں تو کم از کم جہاں تک فحش نگاری کا تعلق ہے وہ نہ صرف غیر ترقی پسند بلکہ قطعی طور پر رجعت پسند قرار دیے جائیں گے"۔ ا

اظہار میں جنس کے موضوع نے نفسیات کے ذریعے فروغ پایا۔ تحلیل نفسی کا طریقہ علم نفسیات میں بالکل نیا تھا۔ ماہرین نفسیات اس امر پر بڑی حد تک متفق تھے کہ انسانی زندگی پر جنس سب سے زیادہ اثر انداز ہوتی ہے بالخصوص جنسی محرومی، جنسی کج روی اور مایوسی پیدا کرتی ہے اور اس طرح انسان کی سائیکی ہی تبدیل ہوجاتی ہے۔نفسیات کے ذریعے داخلیت ابہام اور جنسی موضوعات کے اظہار نے فروغ پایا۔

ا۔ اختر انصاری "ایک ادبی ڈائری" ص 288

دوسری طرف مارکسی نظریات کے حوالے سے عورت کی آزادی کا نعرہ بھی بلند ہوا۔ لینن خود عورتوں کی آزادی کا دعویدار تھا کہ عورت زندگی کے ہر صفحے میں مرد کے ساتھ شانہ بہ شانہ کام کرے۔ اسی لئے ترقی پسند شعرا نے اپنی جنگ میں اکثر عورت کو بھی اپنے ساتھ رکھا ہے ترقی پسند شعرا نے جسم فروشی اور عورت کی محکومی اور عورت کے استحصال کے خلاف نظمیں لکھیں۔ ترقی پسند شعراء نے عورت کو ایک محبوب ہی نہیں ایک ہم سفر ساتھی اور جاں باز سپاہی کی صورت میں پیش کیا۔ ترقی پسند مفکرین نے عورت کی محکومی کے خلاف آواز بلند کی کیونکہ جاگیرداری دور سے لے کر سرمایہ داری کے دور تک عورت کی سماجی حیثیت اور مرتبے میں کوئی خاص فرق نہیں آیا جس طرح جاگیرداری دور میں وہ ایک Commodity (بیچنے اور خریدنے والی چیز) تھی۔ اسی طرح سرمایہ داری کے دور میں بھی اسے حیاتیاتی طور پر کم تر خیال کیا گیا۔ نہ تو اسے مرد کے برابر محنت کا عوض دیا جاتا تھا اور نہ اسے آزادی رائے کا حق تھا۔ یہ چیز نہ صرف مشرق میں تھی بلکہ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک میں بھی پائی جاتی تھی۔ عورت پہلے ہی کی طرح مرد کی محتاج رہی۔ انیسویں صدی کے کئی ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں نے عورت کی اس محکومیت اور المناکی کو بڑی شدت کے ساتھ اپنا موضوع بنایا۔

ان ادوار میں عشق بھی ایک غیر اخلاقی فعل تھا اور اس پر طبقاتی جبر کی چھاپ گہری تھی۔ مرد و عورت کے مابین اگر ذات' فرقے اور اقتصادیات کے اعتبار سے تفریق کی صورت ہے تو عشق بھی وہاں تکمیل کو نہیں پہنچتا۔ ترقی پسند شعراء نے اس تفریق کو غیر فطری قرار دیا۔ عورت اور مرد برابر ہیں۔ سماجی و تہذیبی ترقی میں دونوں کا حصہ برابر ہوتا ہے۔ جب تک سماج میں اقتصادی نابرابری' توہم پرستی' ناانصافی اور قدامت پسندی ہے۔ عورت بھی مجبور محض رہے گی۔ ترقی پسند شعراء نے اسے بھی بغاوت کا درس دیا۔ کہیں کہیں ایسا بھی ہوا ہے کہ تلذذ کی کیفیت ابھر آتی ہے اور عورت یا محبوب کے خال و خط کے ذکر میں شاعر نے اسے فرسودہ غزل کی محبوبہ کا

درجہ دیدیا ہے۔ تاہم بیشتر شعراء نے عورت کی عزت نفس کا پوری طرح لحاظ رکھتے ہوئے اسے درون خانہ سے نکلنے کی دعوت دی ہے تاکہ وہ اپنے آپ کو پہچانے' اپنی صلاحیتوں کا آزادانہ سطح پر اظہار کرے اور اپنی شخصیت کی تشکیل و تعمیر خود کر سکے۔ ادب میں یہ تصور یقیناً نیا تھا جسکی تشکیل ترقی پسندوں نے کی تھی۔ ترقی پسند ادب سے قبل ادب لطیف کے علمبرداروں نے عورت کو جمالیاتی تقدس اور لطافت کے ساتھ پیش کیا تھا۔ اختر شیرانی نے عذرا' ریحانہ اور سلمٰی کے نام سے اس کی شناخت کی تھی اور اس کے "ہونے" کا احساس دلایا تھا۔ ان ادیبوں کی نظر میں عورت کا مرتبہ بلند تھا۔ جبکہ جوش جیسے حقیقت نگار اور باغی شاعر کے یہاں عورت کا تصور خالص جاگیردارانہ ہے۔ وہ اسکو محض عیش گاہ میں سجانے کی چیز خیال کرتے ہیں۔ ترقی پسند شعراء میں مجاز' ساحر' مخدوم' جاں نثار اختر اور کیفی اعظمی نے عورت کی صحیح قدر شناسی کی ہے۔ ان کی شاعری میں کہیں کہیں جنسی لطافت بلکہ لذت کا بھی گمان ہوتا ہے مگر بنیادی طور پر یہ تمام شعراء "عورت" کو ایک رومانی اور جسمانی پیکر کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ جو ان کا شریک اور ہم سفر ہے۔ ان کی جلوتوں کی رونق ان کے جہد میں شامل ان کی جنگ میں شریک۔ تقریباً تمام ترقی پسند شعراء نے عورت کو اپنی زندگی کی جنگ میں شامل و شریک رکھا ہے۔ ان میں سے سب سے پہلی اور موثر آواز مجاز کی تھی۔ ان کی نظموں میں "نورا" (1936) ننھی پجارن (1936) عبادت (1944) اور مادام (1944) نمایاں حیثیت رکھتی ہیں۔ مجاز ہر مقام پر عورت یا اپنی محبوب کے حسن' سراپا اور دلکشی کے مدح سرا ہیں۔ کہیں انہوں نے اسے اپنی جہد حیات کا ہم سفر بنا کر پیش کیا ہے۔ کہیں وہ اس سے زندگی کا حوصلہ اخذ کرتے ہیں۔ کہیں وہ محض ایک موم کی پتلی ہے اور کہیں میدان جنگ کی سپاہی۔

وہ فردوس مریم کا اک غنچۂ تر   وہ تثلیث کی دختر نیک اختر
وہ پر رعب تیور وہ شاداب چہرہ   متاع جوانی پہ فطرت کا پہرہ
مری حکمرانی ہے اہل زمیں پر   یہ تحریر تھا صاف اس کی جبیں پر

سفید اور شفاف کپڑے پہن کر مرے پاس آتی تھی اک حور بن کر
وہ اک آسمانی فرشتہ تھی گویا کہ انداز تھا اس میں جبریل کا سا
وہ اک مرمریں حور خلد بریں کی وہ تعبیر آذر کے خواب حسیں کی
ـــــــ نورا : مجاز لکھنوی

زلف کی چھانو میں عارض کی تب و تاب لیے
لب پہ افسوں لیے آنکھوں میں مئے ناب لئے
نشہ ناز جوانی میں شرابور ادا
جسم ذوق گہر و اطلس و کم خواب لیے
لب گلرنگ و حسیں، جسم گداز و سمیں
شورش برق لیے لرزش سیماب لیے
ایک صیاد خوش اندام سواد مشرق
زلف بنگال لیے طلعت پنجاب لیے
نزہت و ناز کا ایک پیکر شاداب و حسیں
نکہت و نور کا امڈا ہوا سیلاب لیے
مادام : مجاز لکھنوی

آج کی رات اور باقی ہے
کل تو جانا ہی ہے سفر پہ مجھے
زندگی منتظر ہے منہ پھاڑے
زندگی، خاک و خون میں لتھڑی
آنکھ میں شعلہ ہائے تند لیے
دو گھڑی خود کو شادماں کرلیں
آج کی رات اور باقی ہے

ایک پیانہ مئے سر جوش
لطف گفتار، گرمی آغوش
بوسے، اس درجہ آتشیں بوسے
پھونک ڈالیں جو میری کشت ہوش

روح یخ بستہ ہے تپاں کرلیں
آج کی رات اور باقی ہے

مہمان: مجاز لکھنؤی

صنم تراش کا ذوق جمال آرائی
خیال شاعر رنگیں نوا کی رعنائی
شراب نوش کے مہکے ہوئے نشے کی بہار
مغنی طرب افزا کے ساز کی جھنکار
فسانہ گو کی حکایات کا لطیف بہاؤ
ادیب سحر بیاں کی عبارتوں کا بناؤ
تصورات مصور کی پیکر افروزی
ادا فروشی رقاص کی جگر دوزی

جب اتنی چیزیں ملائی گئیں شباب بنا
شباب کا ہے کو اک دلفریب خواب بنا

شباب: اختر انصاری

مجاز کے علاوہ کیفی اعظمی نے حسن و شباب کی تصویر کشی میں رومانیت کی انتہا کو چھو لیا ہے۔ مجاز کے کلام میں فارسی تراکیب اور لفظیات کی فراوانی ہے اس لیے اس میں کلاسیکی آہنگ نمایاں ہے جبکہ کیفی کے یہاں احساس کی شدت ہے۔ وہ لفظوں کی پردہ داری کے قائل نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کیفی کی حسن پرستی میں سادگی اور حسابیت زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے یہاں بھی عورت حسن و تقدس کا پیکر ہے۔ وہ نرم

و نازک بھی ہے اور جہد و عمل میں شریک بھی۔

جاگ اٹھی ہے فطرت فن کار
اب کدھر جا رہی ہے جان بہار

تیری تصویر کھینچنا ہے مجھے
اور آہستہ اے خنک رفتار
چشم بد دور یہ قد بالا
جیسے مشرق سے صبح نو کا ابھار
بل جاتی ہوئی منڈیروں پر
دھوپ چڑھتی ہوئی سر دیوار

یہ جواں جسم یہ لطیف بدن
جیسے سانچے میں ڈھل گئی ہے پھوار
خون دوڑا دیا ہے فطرت نے
گوندھ کر کچے موتیوں کا ہار
جلد کی نازکی میں خوابیدہ
چاندنی رات کا جوان خمار

نقش و نگار: کیفی اعظمی

عام طور پر ترقی پسند شاعری کو باغیانہ اور بلند آہنگ شاعری کا نام دیا جاتا ہے۔ جس میں بربریت اور ہیجان ہے۔ حتی کہ ان کی رومانی نظموں میں بھی اس قسم کی شدت پسندی ابھر آتی ہے۔ جبکہ ترقی پسند شاعری کا ایک اہم جز وہ بھی ہے جس میں شعراء نے بڑے خوبصورت لطیف اور نازک جذبوں کا اظہار کیا ہے۔ یہ جذبے بالعموم رومانی ہیں۔ حسن و عشق کے درمیان وقت و حالات یا ذات پات' مذہب اور دولت کی دیواریں کھڑی کردی گئی ہیں۔ کبھی ان کا عشق کامران ہے اور کبھی وصال سے کوسوں

دور اس قسم کی نظموں کی لے دھیمی ہے۔ اس میں رقت اور سوز و گداز ہے۔ اس ضمن میں کیفی اعظمی کی اندیشہ، ٹرنک کال، پشیمانی، تبسم اور احتیاط جیسی نظمیں دیدنی ہیں۔

اب تم آغوش تصور میں بھی آیا نہ کرو
میری آہوں سے یہ رخسار نہ کمھلا جائیں
ڈھونڈتی ہوگی تمہیں رس میں نہائی ہوئی رات
اب تم آغوش تصور میں بھی آیا نہ کرو
میں اس اجڑے ہوئے پہلو میں بٹھالوں نہ کہیں
لب شیریں کا نمک عارض نمکیں کی مٹھاس
اپنے ترسے ہوئے ہونٹوں میں چرا لوں نہ کہیں

احتیاط: کیفی اعظمی

میں یہ سوچ کر اس کے در سے اٹھا تھا
کہ وہ روک لے گی منالے گی مجھ کو
ہواؤں میں لہراتا آتا تھا دامن
کہ دامن پکڑ کر بٹھالے گی مجھ کو
قدم ایسے انداز سے اٹھ رہے تھے
کہ آواز دے کر بلالے گی مجھ کو
مگر اس نے روکا نہ مجھ کو منایا
نہ دامن ہی پکڑا نہ مجھ کو بٹھایا
نہ آواز ہی دی نہ مجھ کو بلایا
میں آہستہ آہستہ بڑھتا ہی آیا
یہاں تک کہ اس سے جدا ہوگیا میں

پشیمانی: کیفی اعظمی

ترقی پسند شعراء نے طبقاتی شعور کا اظہار اپنی متعدد نظموں میں بڑی کامیابی سے کیا ہے۔ اس قسم کی نظموں میں بعض مثالیں محض پروپیگنڈے کی نذر ہو گئی ہیں۔ ان میں خطابت کا عنصر حاوی ہے۔ اس لئے ان کی تاثیر بھی وقتی ثابت ہوتی ہے۔ بعض شعراء نے انسانی ہاتھوں کی تکریم کی اور محنت کی مدح سرائی میں بڑی خوبصورت نظمیں لکھیں۔ بعض شعراء نے انسانیاتی ترقی میں مزدوروں اور محنت پسندوں کا کتنا ہاتھ ہے؟ اسے موضوع بنایا۔ بیشتر شعراء نے عمومیت پر اکتفا کیا اور ان کے اسلوب میں انفرادیت کا جوہر نمایاں نہ ہوسکا۔ اور جذبوں میں بھی بڑی یکسانیت تھی۔

ہمیں نے پکڑا ہے بجلیوں کو ہمیں نے ایٹم کے دل کو چیرا
ہمارے خون جگر کے رنگ شفق سے تہذیب کا سویرا
ہمیں نے دھاتوں کی نبض پرکھی ہمیں نے ذروں کا دل ٹٹولا
ہمیں نے جنبش کا حسن دیکھا ہمیں نے پہیوں کو رقص بخشا
قوائے فطرت کو دام حکمت میں ہم گرفتار کررہے ہیں
ہم آج یلغار کررہے ہیں

زمیں کی گردش، سے آسمانوں کی گردشوں نے بھی ہار مانی
شکار کرلی ہے دوربینوں نے ماہ و مریخ کی جوانی
تڑپتے ہاتھوں کی کارسازی میں جیسے دریاؤں کی روانی
بشر کے ذہن رسا میں تخلیق حسن کا سوز جاودانی
ہماری عظمت کا آج ارض و سما بھی اقرار کررہے ہیں
ہم آج یلغار کررہے ہیں

—یلغار : سردار جعفری

ترقی پسند شعراء کے پسندیدہ موضوعات میں استحصال کی حیثیت نمایاں ہے ایک طرف وہ طبقہ تھا جو مزدوروں اور کسانوں کا خون چوس رہا تھا اور دوسری طرف صدیوں سے دبے کچلے ہوئے عوام تھے۔ جن کی تقدیر صرف محنت تھی۔ مگر محنت کا

عوض انہیں بھوک اور افلاس کی شکل میں ملتا تھا۔ آجر اور اجیر کے درمیان اسی قسم کے تفاوت نے کشمکش پیدا کردی۔ ہمارے شعراء نے اس طبقاتی کشمکش کو پوری قوت کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔

کسان جو اپنی دھرتی پہ جانور کی طرح جھکے ہوئے ہیں
وہ جن کی پیٹھوں پہ بھاری اینٹیں لدی ہوئی ہیں
جو کچے چمڑے کے سخت جوتوں سے پٹ رہے ہیں
یہ جسم جو کارخانے داروں کی بھٹیوں میں ابل رہے ہیں
یہ ہاتھ لوہے کے دانت جن کو چبا رہے ہیں
یہ خون جو نفع خور بنیوں کی تھیلیوں میں کھنک رہے ہیں
یہ عورتیں جن کے ہاتھ پیچھے بندھے ہوئے ہیں
جو اونچے پیڑوں پہ اپنے بالوں کی پھانسیوں میں لٹک رہی ہیں
یہ کانپتی مفلسی جو آئی ہے چھاتیوں کا لگان لے کر
یہ ننھے بچے جو مالکوں کے مویشیوں کو چرا رہے ہیں
جو کھیت مزدور بھوکے رہ کر زمیں سے گیہوں اگا رہے ہیں
یہ اپنے سینے کی آگ کب تک دبا سکیں گے
یہ زخم کب تک ہرے رہیں گے

—اودھ کی خاک حسیں کے نام: سردار جعفری

زرگری کا رقص ہے سود و زیاں کا رقص ہے
ہر گلی کوچے میں مرگ ناگہاں کا رقص ہے
برہمی زلف چلیپا میں کبھی دیکھی نہ تھی
برہمی دیکھی تھی ایسی برہمی دیکھی نہ تھی

—زلف چلیپا: مخدوم محی الدین

ہاں وہیں مرے دل زار نے یہ بھی دیکھا
ہاں مری چشم گنہگار نے یہ بھی دیکھا
خون دہقان میں امارت کے سفینے تھے رواں
ہر طرف عدل کی جلتی ہوئی میت کا دھواں

——دھواں : مخدوم محی الدین

1947 سے قبل کے موضوعات میں جنگ اور امن بھی اہم ترین ہیں۔ سرمایہ دارانہ استحصال نے عوام کو مجبور محض بنادیا تھا۔ ان کی اقتصادی پستی' نتیجہ تھی اقتصادی استحصال کا۔ دوسرے لفظوں میں غربت' افلاس ' جہالت' اور پسماندگی کا باعث بھی اقتصادی استحصال ہی ہے۔ دوسری جنگ عظیم نے عوامی مسائل کو اور فزوں کردیا۔ 1933 سے یورپ میں جنگ کے بادل منڈلانے لگتے ہیں۔ یہ جنگ جس کا ایک سرا ہٹلر کی فاشیت سے جا ملتا ہے' دوسری جنگ عظیم کا پیش خیمہ تھی۔ اس جنگ نے پورے یورپ کو سیاسی بحران میں مبتلا کردیا۔ جنگ کے بعد پوری دنیا کو کئی طرح کے مصائب کا سامنا کرنا پڑا۔ بالخصوص غریب ممالک میں افلاس' بھوک مری (قحط) بے روزگاری اور استحصال نے اپنی جڑیں اور گہری کرلیں۔ ڈاکٹر حامد کاشمیری لکھتے ہیں :

"اس جنگ سے سامراجی طاقتوں کے مکروہ اور ناپاک عزائم بے نقاب ہوگئے۔ یورپ کے عالمی اقتدار کا جنازہ نکل گیا اور یورپ کی کئی نو آبادیات اور سمندر کے اس پار مقبوضہ علاقوں میں ان کے اقتدار کی بنیادیں اکھڑنے لگیں۔ ایشیاء اور افریقہ میں ان کے قدم لڑکھڑانے لگے۔ جرمن فاشزم بھی موت سے ہمکنار ہوگئی۔ اس جنگ نے یورپ کو اقتصادی' سیاسی اور فوجی اعتبار سے دو بلاکوں امریکہ اور روس میں منقسم کیا اور 1945 کے بعد جنگ کے خاتمے کے ساتھ ان بلاکوں کی رسہ کشی شروع

ہوئی۔" ۱

ترقی پسند شعراء نے ایک طرف جنگ اور سامراجیت کے خلاف نظمیں لکھیں دوسری طرف عالم انسانیت کو امن کا پیغام دیا۔ ہندوستان میں سامراجی حکومت کے ہاتھوں عوام کا استحصال جاری تھا۔ اس پر دوسری جنگ عظیم کے بعد چاروں طرف قحط اور بے روزگاری جیسے مسائل پیدا ہوگئے۔ ترقی پسند شعراء نے ان مسائل کو پوری قوت کے ساتھ پیش کیا اور اس کا حل بھی سمجھایا۔ اور اس راہ میں پیش آنے والی مشکلوں، سزاؤں، عقوبتوں اور ظلم و ستم کا بھی ذکر کیا۔

بھوک کا بھیانک روپ
چکیوں کے بھدے راگ
روٹیوں کے دانتوں میں
ریت اور کنکر ہیں
دال کے پیالوں میں
زرد زرد پانی ہے
چاولوں کی صورت پر
مفلسی برستی ہے
سبزیوں کے زخموں سے
پیپ سی ٹپکتی ہے

—پتھر کی دیوار: سردار جعفری

یہ تباہی اور ہلاکت کا جنوں
یہ شکست و فتح کا مہلک فسوں

۱۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری "جدید اردو نظم پر یورپی اثرات : دہلی 1986 ص 197

یہ مسلح فوجیوں کا طمطراق
یہ بلکتی ماؤں کا سوز فراق
آسماں سے موت کی یہ بارشیں
رات دن یہ قتل ہی کی سازشیں
یہ حصول برتری کے مشورے
اور یہ غارت گری کے مشورے
یہ اچھوتی وضع کے آلات جنگ
یہ تحیر آفریں حالات جنگ
کھیل ہے سارا ہمارے خون کا
ایک فوارہ... ہمارے خون کا

—ہمارا خون : اختر انصاری

ج ہیئت و اسلوب کے تجربے :

1947 سے قبل ترقی پسند شاعری (خصوصاً اردو نظم) نے کم سے کم وقت میں ارتقاء کے کئی مدارج طے کر لئے۔ اسالیب اور ہیئتوں کے اعتبار سے بھی بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ترقی پسند شعرا نے پابند' معری اور آزاد نظم جیسے مختلف فارموں کا استعمال کیا۔ ان ہیئتوں کے تجربے ترقی پسند شعراء کے علاوہ دیگر معاصر شعراء نے بھی کیے مگر ترقی پسند شعراء اپنے رویے اور نظریے میں واضح اور دو ٹوک تھے اس لئے ان کے یہاں ابہام یا پیچیدگی نہ تھی۔ اس کے برعکس ایک سطح پر ان کے مسائل کی نوعیت یکساں تھی اس وجہ سے اکثر تکرار اور تعمیم کا بھی احساس ہوتا ہے۔ بعض شعراء نے اپنی انفرادیت کو قائم رکھنے کی کوشش کی۔ ان کے یہاں اقبال' جوش اور اختر شیرانی کے اثرات کے باوجود ان کے اپنے احساسات بھی تھے۔ علاوہ اس کے ان کا فنی شعور بھی دوسروں سے مختلف تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فیض' سردار جعفری' احمد ندیم

قاسمی، مخدوم محی الدین اور مجاز لکھنوی کے کلام میں ان کی اپنی انفرادیت کی جھلک بھی واضح ہے۔

ترقی پسند شعراء کا یہ پہلا دور تھا جو 1936 سے 1947 تک کے زمانے پر محیط ہے۔ اس دور میں مجاز، فیض، جذبی، مجروح، پرویز شاہدی اور اختر انصاری نے غزلیں بھی کہی ہیں۔ مگر یہ غزلیں ترقی پسند نظم کے مقابلے میں بہت پسماندہ ہیں۔ ان پر فانی اور جگر مراد آبادی کے اسالیب کا گہرا اثر ہے۔ مجروح اور فیض کی بہترین غزلیں 1947 کے بعد ہی کی دین ہیں، اس لئے ترقی پسند غزل کا تجزیہ اگلے باب میں کریں گے۔

ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز 1936 سے ہوتا ہے مگر انگارے 1932 کے مصنفین پر انقلاب روس 1917 کے گہرے اثرات تھے۔ یہ افسانہ نگار جدید تعلیم سے بہرہ ور تھے اور انہیں عالمی ترقی پسند تحریکات کا بخوبی علم تھا۔ انہی میں سجاد ظہیر بھی تھے۔ جو بعد ازاں ہندوستان میں ترقی پسند ادبی تحریک کے سب سے بڑے علمبردار تھے۔ سجاد ظہیر نے 1935 میں ہندوستانی ادیبوں سے مراسلت کی اور ترقی پسند تحریک پر تبادلہ خیالات کیا۔ اس طرح تحریک کے لئے ایک مناسب فضا پہلے ہی سے قائم ہوگئی تھی۔ جو بعد ازاں ایک عظیم تحریک کی شکل میں رونما ہوئی۔

تیسری دہائی ہی سے ہیئت و اسلوب کے نئے تجربات کا آغاز بھی ہوتا ہے۔ تصدق حسین خالد، ن۔ م۔ راشد اور اختر شیرانی کے ذریعے سانیٹ، معریٰ اور آزاد نظم کے فارم کو کافی فروغ ملا۔ ہیئت و اسلوب کے تجربات کا آغاز شرر اور تاجور نجیب آبادی سے ہوتا ہے۔ جس کی توسیع میاں بشیر احمد، منصور احمد اور حامد علی خاں نے منظوم ترجموں کے ذریعے کی۔ ترجمے اردو کی مقررہ ہیئتوں میں نہیں تھے۔ ان میں بھی ہیئتی سطح پر جدت طرازی سے کام لیا گیا تھا۔ مخزن اور ہمایوں جیسے مقتدر جرائد نے ان ترجموں کو پیش کیا، ساتھ ہی جدید تجربہ پسند شعراء کی ہمت افزائی بھی کی۔ بالخصوص عبدالرحمان بجنوری، سید ہاشمی فرید آبادی، اختر جوناگڑھی اور اختر شیرانی کی نظموں میں

ہیئت کا نیا پن تھا۔ ان کی نظموں کی درج ذیل خصوصیات تھیں۔

1۔ نظموں میں تسلسل خیال کا لحاظ رکھا جاتا تھا

2۔ اسٹانزا والی نظموں میں بندوں کی ترتیب میں نئے نئے اسالیب وضع کیے گئے۔

3۔ ڈکشن کے اعتبار سے مفرس و معرب تراکیب سے بالعموم احتراز برتا گیا۔

4۔ فرسودہ اور گھسے پٹے موضوعات کے بجائے نئے خیالات کو ترجیح دی گئی۔

5۔ بالعموم اختصار اور ارتکاز کو ملحوظ رکھا گیا۔

درج بالا خصوصیات میں توازن ہے۔ ابھی ہمارے شعراء نے روایت اور جدت کا ایک ایسا امتزاج پیش کیا تھا جو بڑی حد تک قابل قبول تھا۔ 1936 کے بعد ترقی پسند تحریک کے باغیانہ رویے اور پھر حلقہ ارباب ذوق (لاہور) کے ذریعے روایت پر کاری ضرب پڑتی ہے۔ ترقی پسند تحریک ایک نظریاتی تحریک تھی جس کی عمارت مارکس، اینگلز اور لینن کے سماجی، اقتصادی اور فکری بنیادوں پر استوار تھی۔ اسی لئے ترقی پسند شعراء کا بیشتر زور موضوع پر تھا۔ یہ وہ شاعری تھی جس میں وضاحت، استدلال اور تعمیم تھی۔ جس کی ترجیح مایوسی اور اضمحلال یا قنوط اور ظلمت پرستی کے بجائے انسانی خوابوں، امنگوں، پرامیدی، رجا اور حوصلگی پر تھی ان شعراء کے اظہار میں طوالت اور خطابت کا پہلو زیادہ نمایاں تھا۔

نئے شعراء جن میں میراجی، ن۔ م۔ راشد، تصدق حسین خالد ڈاکٹر دین محمد تاثیر، اعجاز انبالوی، ضیا جالندھری، مختور جالندھری، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی وغیرہ کے نام اہم خیال کیے جاتے ہیں۔ ترقی پسند شعراء کے برخلاف ہیئت و اسلوب کے نئے تجربوں کو ترجیح دیتے ہیں۔ ان میں ڈاکٹر تاثیر تو ترقی پسند تحریک کے علمبرداروں میں سے ہیں لیکن ان کی نظموں کی ہیئتیں قدرے نئی تھیں، انہوں نے خطابت اور بلند آہنگی کے بجائے سکوت آمیز زبان کے استعمال کو ترجیح دی۔ مختور جالندھری کی اکثر نظموں میں ترقی پسندیت کا غلبہ ہے مگر انہیں بھی اجتماعیت کے بجائے اپنی انفرادیت عزیز تھی۔ اس لئے انکے موضوعات میں تخصیص کا پہلو کم ہی نظر آتا

ہے۔ تیسرے شاعر ن۔ م۔ راشد ہیں جو نہ تو پوری طرح میراجی کے حلقے سے وابستہ رہے اور نہ ہی پوری طرح ترقی پسندی کے منکر تھے۔ علاوہ ان کے دیگر شعراء میراجی کے شعری تصورات سے متاثر تھے۔

ہیئت و اسلوب کے پرستاروں نے 1939 میں "مجلس داستان گویاں" نام کی ایک انجمن لاہور میں قائم کی تھی۔ جس نے بعد ازاں "حلقہ ارباب ذوق" کے نام سے ایک ہمہ گیر ادبی تحریک کی شکل اختیار کرلی۔ اس ضمن میں انور سدید نے لکھا ہے :

> "اس تحریک کے وجود میں آنے کے سلسلے میں کسی شعوری کاوش کا سراغ نہیں ملتا۔ چنانچہ اس تحریک کے پس پشت نصابی کتابوں کی ضرورت، حکومت کی تحریک یا سیاست کا مقصد تلاش کرنا ممکن نہیں۔ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک ایک لالہ خود رو کی طرح پیدا ہوئی اور جیسے جیسے اس تحریک کا داخلی مزاج ادباء کو متاثر کرتا گیا اس کا حلقہ اثر بھی پھیلتا گیا۔ چنانچہ دستیاب مواد سے ظاہر ہوتا ہے کہ 29 اپریل 1939 کو سید نصیر احمد جامعی نے اپنے چند دوستوں کو جن میں نسیم حجازی، تابش صدیقی، محمد فاضل، اقبال احمد، محمد سعید، عبدالغنی اور شیر محمد اختر وغیرہ شامل تھے۔ جمع کیا اور ایک ادبی محفل منعقد کی۔" [1]

بعد ازاں اس مجلس کا نام بدل کر "حلقہ ارباب ذوق" رکھ دیا گیا۔ حلقہ ارباب ذوق صرف لاہور کی سرزمین تک محدود تھا۔ اس کے ادباء اور شعراء بھی لاہور ہی سے متعلق تھے۔ محولہ بالا ادباء میں صرف تابش صدیقی، اور شیر محمد اختر ہی ایسے تھے جو بعد ازاں بھی سرگرم رہے۔ باقی دیگر ادباء کی مصروفیتیں بدلتی رہیں اور ان کی جگہ دوسرے نوجوان شعراء شامل ہوئے۔ جیسے یوسف ظفر، قیوم نظر، اعجاز انبالوی، ضیاء

۱۔ ڈاکٹر انور سدید : "اردو ادب کی تحریکیں" ص 555

جالندھری، اور میراجی وغیرہ، ان میں میراجی سب سے اہم نام تھا۔ اس سلسلے میں انور سدید رقم طراز ہیں :

"حقیقت یہ ہے کہ حلقے کا یہ تشکیلی دور تھا ہر بڑی تحریک کی طرح اس دور میں حلقے نے رفقاء کو اکٹھا کرنے کی کوشش کی۔ اس دور میں حلقے کی جہت واضح نہیں تاہم یہ اس مرد راہ دان کی تلاش میں مصروف نظر آتا ہے جو فکری نصب العین مرتب کرتا ہے اور تحریک کو ایک مخصوص ڈگر پر ڈال دیتا ہے۔ حلقے کو اب تک جو رفقاء میسر آئے وہ تخلیقی طور پر تو فعال دکھائی دیتے ہیں لیکن انفرادی طور پر ان میں تحریک کو واضح جہت عطا کرنے کی قوت نظر نہیں آتی۔ یہ صورت حال اگر زیادہ دیر تک قائم رہتی تو شاید ارباب ذوق بکھر جاتے اور حلقہ منتشر ہو جاتا۔ لیکن جلد ہی حلقہ ارباب ذوق کو میراجی کی ذات میں وہ شخصیت میسر آگئی جو بکھرے ہوئے اجزاء کو مجتمع کرنے اور انہیں ایک مخصوص جہت میں گامزن کرنے کا سلیقہ رکھتی تھی۔ [1]

جس طرح ترقی پسند تحریک سے قبل ہی ترقی پسند تصورات کا عکس ہمارے شعر و ادب میں نمایاں ہونے لگا تھا۔ فرق بس اتنا ہے کہ ان ابتدائی نقوش میں انتشار کی کیفیت تھی۔ فکر کے لحاظ سے جو جامعیت بعد ازاں ہوئی اس سے قبل اس کا محض تاثر ملتا ہے۔ اسی طرح حلقہ ارباب ذوق یا یہ کہئے کہ میراجی سے قبل ہیئت و اسلوب کے تجربات کا آغاز ہو چکا تھا۔ بالخصوص 1925 کے ارد گرد تصدق حسین خالد اور ن۔م۔ راشد کے ہیئتی تجربات میں سانیٹ، معریٰ اور آزاد نظم کی حیثیت نمایاں تھی۔ انگارے 1932 کے افسانوی تجربات میں بے پلاٹ Plotless کہانیوں کے علاوہ

۱۔ ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ ص 559

موضوع کی سطح پر مذہبی سخت گیری اور جنسی نفسیات و رجحانات کا عمل دخل بھی نہایت واضح تھا۔ نئے شعراء نے بعد ازاں ان رجحانات کو بنیادی حیثیت تفویض کی' ابتداء میں یہ رجحانات ترقی پسند شعراء کے یہاں بھی موجود تھے۔ بعض اعتبار سے موضوعات کی تکرار کے باعث ترقی پسند اور غیر ترقی پسند شعراء کے مابین خط امتیاز کھینچنا مشکل تھا۔ جب ترقی پسند تحریک کے ادبی جلسوں سیمیناروں اور رسائل میں ابہام پسند' جنس پرست اور ہیئت و اسلوب کے پرستاروں کے خلاف آوازیں بلند ہوئیں تو حلقے کے ارباب حل و عقد نے بھی اپنے افکار و تصورات کو اپنے بلند انتخابات کے ذریعے زیادہ واضح طور پر پیش کیا ان تصورات کے پس پشت میراجی ہی کا دماغ کام کررہا تھا۔ قیوم نظر نے اس ضمن میں لکھا ہے :

> "حلقے کے اغراض و مقاصد کی تشکیل میں (میراجی نے) بڑا اہم حصہ لیا۔ حلقے کے سب اصول انہی کے دیے ہوئے اس نظریے کی پیداوار ہیں کہ صحیح ادب وہ ہے جو زندگی کے قریب ہوتے ہوئے ہمہ گیر قدروں کا حامل ہو۔" [1]

گویا نئے شعراء کا اصل اصرار "صحیح ادب" پر تھا۔ اور ان کے نزدیک صحیح ادب کی تعریف یہ تھی کہ جو زندگی کے قریب بھی ہو اور ساتھ ہی ساتھ ہمہ گیر قدروں کا حامل بھی ہو۔ ممکن ہے قیوم نظر کے ذہن میں ترقی پسند تحریک کے ادعائی نظریات ہوں۔ جس کے باعث انہوں نے زندگی سے وابستگی کا ذکر تو کیا ہے مگر اسی کے ساتھ ہمہ گیر قدروں کا بھی حوالہ دیا ہے۔ جبکہ ترقی پسند تحریک کے کئی علمبردار صحافتی ادب کو پروان چڑھا رہے تھے۔ ان کے موضوعات بھی بیشتر صورتوں میں ہنگامی' وقتی اور سیاسی تھے۔ ان میں ہمہ گیریت اور آفاقیت کا فقدان تھا۔ اس کے برعکس ترقی پسند نقادوں کے نزدیک حلقے کے شعراء زوال پسند اور انحطاط پسند تھے۔ کیونکہ حلقے کے

۱۔ قیوم نظر "نئی تحریریں" لاہور طبع اول 1946 ص 7

رجحانات میں ذات پسندی اور انفرادیت پسندی کا اثر نمایاں تھا۔ ان کا خیال تھا کہ حلقے کے شعراء کے موضوعات انتہائی داخلی اور غیر حقیقی ہیں۔ ان میں مایوسی اضمحلال' تھکن' المناکی' ابہام اور داخلیت کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ میراجی' قیوم نظر' یوسف ظفر اور دیگر شعراء کے علاوہ خود ن۔م۔ راشد نے حلقے کے مساعی کو سراہا اور اس کے صائب عمل کی تائید کی ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں :

> "اس ادارے (حلقہ ارباب ذوق) نے نہ صرف ادبی تجربات اور زبان و بیان' ہیئت اور افکار کی ہر جدت کی طرف پیش قدمی کی ہے بلکہ زندگی کو اس کے ہر پہلو سے سمجھنے اور سمجھانے کی خواہش پر بھی عمل کیا ہے۔" ۱

یہاں بھی راشد کا اصرار اسی امر پر ہے کہ حلقے کے شعراء کے یہاں زندگی اپنے پورے تنوع اور رنگا رنگی کے ساتھ نمایاں ہے۔ انہوں نے ذاتی اور انفرادی طور پر زندگی کو جس طرح محسوس کیا ہے' اسی طرح اس کا اظہار بھی کیا ہے۔ جبکہ ترقی پسند شعراء کے یہاں ایک مخصوص نظریہ سرگرم تھا۔ اس کے توسط سے انہوں نے حیات و کائنات اور دیگر مسائل کا مطالعہ کیا تھا۔ نتیجتاً ان کے نتائج میں یکسانیت بھی پیدا ہوئی۔ نئے شعراء نے موضوعات کے ضمن میں حد بندیاں قائم نہیں کیں اور نہ ہی ان کا اصرار کسی خاص ہیئت یا مخصوص ہیئتی تجربات پر تھا۔ ان کے تجربات میں موضوعاتی تنوع' اسالیب کی رنگا رنگی' تراکیب کی جدت' الفاظ کے انتخاب میں انوکھاپن اور قابل قبول ابہام پایا جاتا ہے۔ اور بعض ایسے تجربات بھی ہیں جن میں انتہائی ذاتی علامات کا استعمال کیا گیا ہے' اسی باعث وہ بے حد گنجلک اور پیچیدہ ہوگئے ہیں۔ باوجود اس کے یہ شعراء ایک نئی فنی جمالیات کے لئے کوشاں تھے' "بہترین نظمیں" کے انتخاب بابت 1946 کے مقدمے میں مرتب نے لکھا ہے :

۱۔ "شعر و حکمت" (سہ ماہی) ن۔ م راشد نمبر' حیدر آباد ص 379

"کوئی خیال یا احساس یا جذبہ جس کی ترجمانی کم سے کم اور مناسب ترین اور بہترین الفاظ میں کی جائے۔ اس کے بعد دو بڑے پہلو مقرر ہوئے۔ پہلا خیال یا موضوع کا اور دوسرا فنی۔ خیال یا موضوع کے اعتبار سے اس کی افادیت کا لحاظ بھی رکھا گیا۔ خواہ وہ افادیت انسانی زندگی کے کسی بھی پہلو یا شعبے سے تعلق رکھتی ہو۔ یعنی نظری ہو یا عملی۔ دوسری بات اس خیال یا موضوع کی ادب میں تمیلی (یا فنی) لحاظ سے بنفسہ (اور ممکن ہو تو اضافی طور پر بھی) اس کے ساتھ ہی کسی ادبی تحریک کی روشنی میں بنفسہ یا اضافی طور پر اس کی اہمیت اور کسی حد تک عصری شعور پر اسکا تاثر (یہ آخری نکتہ ذیلی ہے) دوسرا بڑا پہلو فن سے متعلق تھا۔ اس میں زبان، محاورہ، بیان، الفاظ کا انتخاب اور نشست، بحر یا وزن کی خیال یا موضوع سے ہم آہنگی، نظم کی ہیئت، تشبیہ ستعارے وغیرہ کی جزئیات یہ سب باتیں مد نظر ہیں۔" ۱

یہاں واضح طور پر فن اور زندگی کی وحدت پر زور دیا گیا ہے کوئی بھی تخلیقی تجربہ اس وقت تک بامعنی، ہمہ گیر اور وقیع نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ زندگی سے ہم آہنگ نہ ہو۔ محض اظہار کا تجربہ، یا محض نفسیاتی موضوعات کو مبہم طریقے سے پیش کرنا فن نہیں ہے۔ فن زندگی کا ایک حصہ ہے۔ اسے زندگی کا عکاس، مفسر، ترجمان اور آئینہ دار ہونا چاہئے۔ تب ہی وہ سب کے لئے قابل قبول ہو سکتا ہے۔ جہاں تک اظہار کے تجربے کی بات ہے اس کے لئے کوئی ایک اصول نہیں ہے۔ ہر فنکار کا اپنا طریقہ کار ہے۔ خواہ اس کا تعلق زبان سے ہو یا ہیئت سے۔ بعض نئے شعراء نے فن اور زندگی کو بڑی کامیابی کے ساتھ ایک وحدت میں پیش کیا ہے۔ اردو شاعری میں

۱۔ مقدمہ از "بہترین نظمیں" حلقہ ارباب ذوق لاہور: پہلا ایڈیشن 1946 ص 8

انفرادیت کی تلاش کے ضمن میں یہ پہلا اقدام تھا۔

جیسا کہ اس سے قبل لکھا جاچکا ہے کہ حلقے کے شعراء کے موضوعات میں بڑی ہمہ گیری اور تنوع تھا۔ ان موضوعات میں بیشتر وہ تھے جن کا تعلق شاعر کے ذاتی تجربے سے تھا۔ اسی لئے ان نظموں میں داخلیت کا عنصر زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ چونکہ شعراء کا اپنا انفرادی نقطہ نظر کام کررہا تھا اسلئے موضوعات میں یکسانیت کے باوجود اسالیب اور ہیئتوں کی رنگا رنگی نے ان تجربوں کو بڑا وقیع بنادیا ہے۔ ترقی پسند شعراء کے اظہار کی تکنیکوں میں صیغہ جمع متکلم کا استعمال کیا گیا ہے۔ کیونکہ ان کا اصرار ہی اجتماعی مسائل پر تھا۔ جبکہ ان نئے شعراء کے اظہار کی تکنیکوں میں صیغہ واحد متکلم سے کام لیا گیا ہے۔ "میں" ذات کی طرف رجوع کرتا ہے اور "ہم" اجتماعیت کی ترجمانی کرتا ہے۔

آج میں دور بہت دور نکل آیا ہوں
بے طلب، بے تگ و دو
دل میں کاوش نہ تلاش
نہ کوئی خواہش مخفی، نہ تمنائے معاش
ہوس خام نہ سودائے تمام
یونہی چلتا ہوا، چلتا ہوا، آپہنچا ہوں
پے بہ پے، گام بہ گام
کس قدر دور نکل آیا ہوں!

—منزل : ڈاکٹر تاثیر

میرے سینے میں بھی موجوں کا کچھ ایسا ہی ابھار
مجھے بے کل سا بنادیتا ہے
اپنی دلہن سے کہا تھا تو نے
اسی ساون

اسی راوی کے کنارے
اک شام
میں یہ کبھی ترے سینے کی یہ تان
یہ محبت کی اٹھان
اک سیلاب ہے راوی کا حریف

——سپاہی کی دلہن : تصدق حسین خالد

ایک بے کیف شام کے بس میں
رینگتے سائے اونگھتی راہیں
چند سہمے ہوئے چہرے اور میں
زندگی رنگ و بو سے بیگانہ
سرنگوں ' دل گرفتہ اور اداس
آہ وہ اس کے قہقہے اور میں

——بے بسی : قیوم نظر

مڑ کے دیکھتا ہوں میں
زندگی کی رزم گاہ سرد اور بجھی ہوئی
جیسے ایک بیسوا رات کی تھکی ہوئی
ہو پلنگ پر اداس' نیم جاں پڑی ہوئی
کوئی کشمکش نہیں ' کوئی جستجو نہیں
اب تو دور دور تک حشرہاؤ ہو نہیں

——کم نگاہی : مخمور جالندھری

میری آنکھوں سے ہر آنسو مری پلکوں کو بھگوتے ہوئے رخسار کی
ڈھلوان تک آجاتا ہے۔
اور میں روتا چلا جاتا ہوں

کبھی چکراتے بگولے کو کسی بہتے ہوئے دریا کو
گرتے پربت کو کسی نے روکا؟
ہاں مری زیست کے صحرا میں وہ چکراتا بگولہ ہی تو تھا
مری ہستی کسی بہتے ہوئے دریا کی طرح بڑھتی رہی
مری راحت کسی گرتے ہوئے پربت کی طرح گر کے مٹی
اور مرے دل کو ترے درد کی اک لذت بیدار نے بے ہوش رکھا
دیکھتی آنکھوں مرے سامنے چکراتا بگولہ آیا
دیکھتی آنکھوں گیا
دیکھتی آنکھوں پر اک بات ہوئی
ہاتھ پھیلائے ہوئے اندھے بھکاری کی طرح
آج ہی راہ پہ میں بیٹھا ہوں
بند تابوت ہیں آنکھیں میری!

—مجاور : میراجی

ان نئے شعراء کے تجربات ذاتی ہیں۔ اسی بناء پر ان شعراء کے یہاں مایوسی گھٹن اور قنوطیت پائی جاتی ہے۔ قنوط اور غم جیسے تجربے نئے نہیں ہیں۔ عالمی شاعری میں اس قسم کے احساسات کا ہمیشہ بول بالا رہا بالخصوص رومانی شاعری میں ذاتی تجربے پر اصرار کے باعث غمناکی کا پہلو زیادہ غالب ہے۔ ان نئے شعراء پر یہ الزام ان نقادوں کی طرف سے لگایا گیا تھا جو بنیادی طور پر ترقی پسند تھے۔ ترقی پسند شعراء کا اصرار رجا اور پرامیدی پر تھا۔ انہوں نے دنیا کو بدلنے کا نعرہ بلند کیا تھا۔ جبکہ نئے شعراء نے اس طرح کی کسی پابندی کو گوارا نہیں کیا۔ انہوں نے اپنے محسوسات ہی پر قناعت کی اور ان جذبوں کو بھی معرض اظہار میں لائے جو غم آگیں تھے۔

میز پر کرسی، یہ چھت پر جالے
در و دیوار پر اک گرد سکوت

آئینہ ماند ہے' اس کی حیرت
دامن خاک میں پوشیدہ ہے
فرش پر سہمی ہوئی خاموشی
میرے قدموں کی صدا سے اٹھی
کس قدر صاف ہیں قدموں کے نشاں
جو مرے پیچھے چلے آتے ہیں
اس قدر گرد کہاں سے آئی
میز پر میری کتابوں کو تو دیکھ
نام بھی ان کے نہیں پڑھ سکتا
ان سے چمٹے ہوئے بے حس جالے
"اف" دریچے کا وہ پردہ لرزا
اور اک گرد کا طوفان اٹھا
مجھ کو آغوش میں لینے کے لیے

—زندگی: یوسف ظفر

ہمارے دن رات ایک سے ہیں
ہمارے دن رات اسی وجود و عدم کے اک وقفہ مسلسل میں
ہستی و نیستی کے برزخ میں پابہ گل ہیں
ہمارے دن رات' اسی ورائے زمان وقفے سے متصل ہیں
مگر ہمیں کب ملے گی اس دام سے رہائی؟
ہمیں ملے گا عدم کی معدوم و بے نشاں گود کا سکون ابد خدایا؟
ہمیں ازل اور ابد کے چکر سے ،کب عطا ہوگی رستگاری

خدائے قیوم وحی و قائم
جناب باری!

—کھنڈر: مختار صدیقی

جب ڈھلا سورج ترے تپتے چمکتے پیار کا
تاحد احساس، تاحد قیاس
ذہن سے دل اور دل سے روح کے بے انتہا پھیلاؤ تک
رنگ پھیلے، حسرتوں کے رنگ، لاتعداد رنگ
اس شفق، اس سرخی خون تمنا میں وہ حدت تھی کہ میرا انگ انگ
دکھ کی بے اندازہ بے آواز بڑھتی، سرد سنولاہٹ کی دہشت سے بھی لذت گیر تھا۔
اور میں یوں سوچ کر خوش تھا کہ ایسی لذت غم ناک ایسا جھٹپٹا اور اس قدر رنگین، اداسی
اس قدر دیگر انجام نشاط دل ہوا کس کو نصیب!

——لذت انقاد: ظہور نظر

شفق کی سرخی بھی رفتہ رفتہ دھویں میں تحلیل ہو چکی ہے
میں آج ان برف سے ڈھکی وادیوں کے اس پار جا رہا ہوں
وہاں جہاں اس خط پر اسرار کے ادھر چند چوٹیاں ہیں
جہاں ہمیشہ سے برف ہی برف ہے بہار و خزاں نہیں ہیں
کہ موت آغوش وا کیے اس جگہ مری راہ تک رہی ہے
مگر خدا جانے زندگی کس لیے ابھی تک جھجک رہی ہے

——زمستاں کی ایک شام: ضیاء جالندھری

ان شعرا کے یہاں احساس بیحد شدید ہے۔ معاصر ترقی پسند شعرا کے جذبات میں بھی شدت تھی مگر ان کا آہنگ بلند تھا۔ نئے شعرا کے آہنگ میں دھیما پن تھا۔ ترقی پسندوں کے یہاں طنز کے تیرو نشتر تھے اکثر اوقات ہیجانیت ان کے جذبات پر حاوی ہو جاتی ہے۔ مگر نئے شعرا کے اظہار میں تلخی اور شدت احساس ہے۔ اس قسم کی نظموں میں فطرت کے تلازمات کو بڑی خوبی سے برتا گیا ہے۔ یہ اس قدر زندگی آمیز ہیں کہ تمام اشیا حیات آفریں محسوس ہوتی ہیں۔ جابجا پیکروں کے جھرمٹ ابھر

آتے ہیں۔ جدید شعرا نے پیکر سازی کا فن انہیں شعرا سے سیکھا ہے۔

مری جاں شب و روز کی اس مشقت سے تنگ آ گیا ہوں
میں اس خشت کوبی سے اکتا گیا ہوں
کہاں ہیں وہ دنیا کی تزئین کی آرزوئیں
جنہوں نے تجھے موت سے وابستہ تر کر دیا تھا؟
تری چھاتیوں کی جوئے شیر کیوں زہر کا اک سمندر نہ بن جائے
جسے پی کے سو جائے ننھی سی یہ جاں
جو اک چھپکلی بن کے چمٹی ہوئی ہے ترے سینہ مہرباں سے

——پہلی کرن : ن۔ م۔ راشد

دھندلکا رخصت ہوا ہے، پہنا کے منظروں کو لطیف جامے
مگر وہ اک دودھیا ندی اب بھی نیچی نظروں سے دیکھتی ہے
افق پہ لہرا رہی ہے شام اپنے ریشمیں ہفت رنگ آنچل
عجیب قوس قزح خراماں ہے ابپاروں کی بستیوں میں
یہ ابپارے نہیں جزیرے ہیں شام کی جھیل کے جزیرے
جزیرے ہیں یہ بدلتے رنگوں پہ گھلتے رنگوں کے ابپارے
کہ آسماں پر افق کے دامن کی سلوٹیں رنگ دے اٹھی ہیں
خموش ہیں نرم رو اجالوں کی رو میں کھلتے ہوئے اندھیرے
لرزتے تاروں کی کشتیوں کو
لرزتے تاروں کی کشتیوں کو

——رقیب : یوسف ظفر

دھواں اگلتی چوٹیاں
عقب گہہ نگاہ سے سرک کے یوں فضا میں تیرنے لگیں
کہ جیسے ٹوٹتے ستارے وسعت فلک میں ہوں رواں

لڑھکتے لڑکھڑاتے پھڑپھڑاتے ریزہ ہائے سنگ تھے
کہ ایک رقص ناتواں
کراہتا ہوا سماں
کچھ ایسے مجھ کو گھورنے لگا
کہ جیسے میں ہی وہ خلا تھا جس نے انگ انگ موت کے سپرد
کر دیا تھا' جستجوئے رنگ میں

---خلاء : انجم رومانی

بلند پیڑوں کے سبز پتوں میں سطح دریا کی سلوٹوں پر
ہوا کے جھونکوں سے دھوپ کے جھلملاتے تارے تھرک رہے ہیں
خنک ہوا جیسے کانچ کی تیز کرچیں رگ رگ کو چیرتی ہیں
خنک ہوا جیسے تلخ مے کائنات کے جسم میں رواں ہے
یہ کشتیاں برف سے ڈھکی نیلی چوٹیوں پر نظر جمائے
ہوا سے ٹکراتی سرد پانی کو کاٹتی بڑھتی جا رہی ہیں
یہ قہقہے شوخ شوخ باتیں' یہ ہنستے چہروں کا ایک جھرمٹ
نظر نظر میں گداز کرنوں کی آنچ محسوس ہو رہی ہے

---نئی پود : ضیا جالندھری

نئے شعرا کے اسالیب ہی میں تنوع نہیں بلکہ ان کی نظموں کی تکنیکوں میں بھی جدت آفرینی نمایاں ہے۔ یہ نظمیں کہیں سے بھی شروع ہو جاتی ہیں اور کہیں بھی ختم۔ حتی کہ ان کے عنوانات بھی ناراست ہوتے ہیں۔ بعض نظموں میں ڈرامائیت اجاگر ہوتی ہے۔ اسی طرح ہیئتوں میں بھی بڑی رنگا رنگی ہے۔ زیادہ تر آزاد نظم کے فارم کا استعمال کیا گیا ہے۔ مگر بعض انتہائی کامیاب تجربے نظم معریٰ میں بھی ملتے ہیں۔ مختار صدیقی نے سب سے زیادہ کام یاب تجربے کئے ہیں۔ ترقی پسند شعرا کی شاعری مقصد پر مبنی تھی اور انکا خطاب براہ راست عوام سے تھا۔ اس لئے ان کے

یہاں وضاحت اور تعمیم کا پہلو نمایاں تھا۔ تعمیم اور تفصیل کے لئے پابند اور معری ہیئتیں ہی موزوں ہیں۔ اس قسم کی ہیئتوں میں پھیلاؤ کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی نظمیں نئے شعرا کے مقابلے میں طویل ہیں۔ نئے شعرا کی نظموں میں اختصار اور مرکزیت پائی جاتی ہے۔

ساز کی صداؤں پر
چھن چھنن چھنا چھنن
ڈھل رہا ہے بانکپن
ناچ ناچ سحر فن
ساز کی صداؤں پر

ہاتھ، آنکھ، لب ہلیں
حسن کی حدیں ملیں
ذوق ناز سے گزر
جسم و جان ایک کر
سر خوشی کے طور ناچ
ناچ! ناچ! اور ناچ

ناچ : قیوم نظر

اتنی آنکھیں جن میں غلطاں مد بھری گہرائیاں
یہ بھرے جوبن کی سرمستی سے چور
کم سنی سے نیم خام ان کا سرور
اور یہ اٹھتی جوانی کی تڑپ سے ناصبور
ان گنت ہونٹوں پہ بے پایاں شفق دہکی ہوئی

ہرجائی : مختار صدیقی

چھاتوں پر رک تک رک تک
کپڑوں پر رس بس رس بس
پتوں پر تک تک تک تک
اور در پر بے کس بے کس

میں بے کس اور برساتیں
پھر بھیگی کالی راتیں

موٹر پر آؤں آؤں
تانگے پر شک شاں شاں
میں کیسے بات بتاؤں
سب الفت کے ہیں عنواں

سب الفت کی ہیں گھاتیں
پھر بھیگی کالی راتیں

کوٹھے پر نم نم نم نم
شیشوں پر ٹن ٹن ٹن ٹن
گرنے میں چھم چھم چھم چھم
ہے دل پر تجھ بن تجھ بن

اور تجھ بن ہیں برساتیں
پھر بھیگی کالی راتیں

—پھر بھیگی کالی راتیں۔: یوسف ظفر

ترقی پسند شعرا کے برخلاف نئے شعرا میں میرا جی اور ن۔ م۔ راشد کا نام سب سے نمایاں ہے۔ دیگر شعرا کے یہاں بھی فرسودہ اقدار سے بغاوت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت کا میلان واضح طور پر نمایاں ہے۔ ان کی ہیئتوں اور اسالیب و تکنیکوں میں بھی نیا پن ہے۔ مگر میرا جی اور راشد کی شاعری میں فنی بصیرت اور فنی

تکمیل کی جو صورت ہے وہ دوسرے معاصرین کے کلام میں کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ ان رجحانات میں سے بعض تو وہ ہیں جن کا آغاز ہی میراجی سے ہوتا ہے۔ مثلاً فرانسیسی علامتی شعرا کے اثر کے تحت ہمارے یہاں جس ابہام اور سریت نے جگہ بنائی وہ بالکل نئی چیز تھی۔ میراجی نے فرانسیسی شعرا کی نظموں کے ترجمے بھی کئے' اپنی تنقیدی تحریروں میں انہیں بحث کا موضوع بھی بنایا۔ ادبی جلسوں ' سمناروں اور مباحث میں علامتی شاعروں کی جمالیات کو ایک مسئلے کے طور پر پیش کیا۔ علامتی شاعری کی کوکھ سے جن مسائل نے جنم لیا' ان میں شعور و لاشعور' تخلیقی ابہام' دروں بینی' اور داخلیت جیسے مسائل سر فہرست تھے۔ میراجی نے علامتی پیرائے میں جنسی موضوعات بھی پیش کئے۔ یہ چیز ترقی پسندوں کے نزدیک انحطاط پسندی اور رجعت پسندی کی دلیل تھی اور قدامت پرستوں کے نزدیک مخرب اخلاق۔ میراجی ادب میں وہ پہلا نام ہے جس نے ادب کو ادب کی حدود میں دیکھنے کی سعی کی' ادب کو اخلاق کی عینک سے دیکھنے کی جس روایت کا آغاز حالی نے کیا تھا۔ اس پر سب سے پہلی کاری ضرب میراجی ہی نے لگائی۔

میراجی کا ذہن ہر سطح پر جدید تھا۔ محض ہیئت کی جدت ان کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتی تھی۔ انہوں نے پہلی بار موضوع اور ہیئت کی وحدت کی طرف اشارے کئے۔ محض ہیئت کا تجربہ ان کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ایک جگہ انہوں نے دو ٹوک لفظوں میں لکھا ہے :

> "جدید شاعری کے مفہوم کا تعلق صرف ہیئت کے انقلاب ہی سے نہیں جیسا کہ عام لوگ سمجھتے ہیں بلکہ موضوع کا انتخاب اور شاعر کا انداز نظر کسی نظم کو جدید بناتے ہیں اگر موضوع اچھوتا ہے تو نظم خود بہ خود جدید ہو سکتی ہے اگر موضوع پرانا ہے یا کم سے کم اچھوتا نہیں تو شاعر کا انداز نظر اسے جدید بنا سکتا

ہے۔" ۱

محولہ بالا اقتباس میں بھی میراجی کا ذہن صاف ہے کہ کسی تخلیق کو محض اسکی ہیئت کا انوکھا پن جدید یا اہم نہیں بنا سکتا۔ شاعر کا اپنا رویہ' انداز نظر یا موضوع کا اشتراک اسے تکمیل بخشتا ہے۔

میراجی ہی وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے غزل کی مقبول عام لفظیات کے استعمال سے گریز کیا۔ ان کے معاصرین میں ترقی پسند شعرا کے اسالیب پر بھی غزلیہ شاعری کی لفظیات کی گہری چھاپ تھی۔ حتی کہ ن ۔ م ۔ راشد کی نظموں میں بھی غزلیہ شاعری کی تلمیحات استعارات اور تراکیب کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ میراجی نے جہاں ایک طرف نظم کی زبان' کی طرف توجہ کی وہاں دوسری طرف لوک گیتوں کی لفظیات کا بھی بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا۔ اسطرح میراجی کی نظموں میں احساسیت sensuousnsess کا پہلو روشن ہو گیا۔ انہوں نے بحروں کے انتخاب میں بھی بڑی فنکارانہ حس سے کام لیا ہے۔ عموماً یہ بحریں ہندی پنگل سے ماخوذ ہیں۔ اور یہ آزاد نظم کے لئے انتہائی موزوں ہیں۔ ان بحروں میں غزلیہ شاعری کی تراکیب کا استعمال بھی مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی کی نظم کی زبان بھی ان کے موضوعات کی طرح انوکھی اور تخلیقی ہے۔

میں یہ چاہتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے
مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے
لاج کے بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے اس کی رنگین سرگوشیوں میں
میں یہ چاہتی ہوں کبھی چلتے چلتے' کبھی دوڑتے دوڑتے بڑھتی جاؤں
ہوا جیسے ندی کی لہروں سے چھوتے ہوئے' سرسراتے ہوئے بہتی جاتی ہے رکتی نہیں ہے
اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے

۱۔ میراجی "اس نظم میں" دہلی طبع اول 1944 ص 48

تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آ کے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں، ٹھہرنے نہ پائیں

—رس کی انوکھی لہریں: میراجی

ندی دھیمے سروں میں گاتی ہے
ان تھک، چپکے چپکے بہتی جاتی ہے
آؤ چندا! کا ہن نیلے منڈل کے
چکو کرشن کنھیا اونچے جنگل کے
ساتھ ستاروں کے ہر گوپی کو لاؤ
پھولوں میں کرنوں سے شبنم برساؤ

بھیل کی بیٹی کیوں دکھیا ہے روتی ہے
کیا سندرتا بھی یوں دکھیا ہوتی ہے
آنکھوں میں لالی، گالوں میں نرمی ہے
آنسو بہتے ہیں سانسوں میں گرمی ہے
بکھرے بالوں میں یوں جیسے گھٹا میں چاند
جیسے راتوں کی تاریک فضا میں چاند

—ایک شام کی کہانی: میراجی

میراجی کی زبان میں نرمی اور مٹھاس کے علاوہ بہاؤ کی سی کیفیت ہے۔ وہ بڑی بے تکلفی کے ساتھ اپنا مافی الضمیر ادا کر دیتے ہیں۔ کہیں ڈرامائی صورت حال کے ذریعے ان کی نظموں میں حرکت قائم رہتی ہے۔ کہیں احساس کی شدت کے ذریعے وہ صورت حال کو زیادہ مانوس بنا دیتے ہیں۔ یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ ہم کوئی نظم پڑھ رہے ہیں۔ نظم جس بے تکلفی اور بے ساختگی سے شروع ہوتی ہے یہ فضا اس کے اختتام تک قائم رہتی ہے کبھی کبھی تو ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نظم نہیں کہہ

رہا ہے باتیں کر رہا ہے۔ براہ راست باتیں۔

ان کی نظم جاتری کا درج ذیل حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

ایک آیا' گیا دوسرا آئے گا' دیر سے دیکھتا ہوں' یونہی رات اس کی
گزر جائے گی' میں کھڑا ہوں' یہاں' کس لئے' مجھ کو کیا کام ہے؟ یاد آتا
نہیں' یاد بھی ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی' جس کی رکتی ہوئی اور
جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے مگر میرے کانوں نے کیسے
اسے سن لیا ہے--- ایک آندھی چلی' چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے
کانوں میں موجود ہے' سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی پھیلتی
پھیلتی'--- دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں' ایک آیا' گیا' دوسرا آئے گا
رات اس کی گزر جائے گی' ایک ہنگامہ برپا ہے' دیکھیں جدھر
آ رہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹہلتے ہوئے' اور رکتے ہوئے
پھر سے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے' آ رہے جا رہے ہیں ادھر سے ادھر
اور ادھر سے ادھر' جیسے دل میں میرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان
ہے ویسے آنکھیں میری دیکھتی' ہیں چلتی جا رہی ہیں کہ اک ٹمٹماتے دیے
کی کرن زندگی کو پھسلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جا رہی ہے

---جاتری : میراجی

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں
جو میرے سامنے رہتا ہے اس کے گھر میں گھر والی ہے
اور دائیں پہلو میں اک منزل کا ہے مکاں' وہ خالی ہے
اور بائیں جانب ایک عیاش ہے جس کے یہاں ایک داشتہ ہے
اور ان سب میں اک میں بھی ہوں لیکن بس تو ہی نہیں
ہیں اور تو سب آرام مجھے' اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

فارغ ہوتا ہوں ناشتے سے اور اپنے گھر سے نکلتا ہوں' دفتر کی راہ پر چلتا ہوں
رستے میں شہر کی رونق ہے' اک تانگہ ہے' دو کاریں ہیں
بچے مکتب کو جاتے ہیں' اور تانگوں کی کیا بات کہوں
کاریں تو چھلتی بجلی ہیں' تانگوں کے تیروں کو کیسے سہوں
یہ مانا ان میں شریفوں کے گھر کی دھن دولت مایا ہے
کچھ شوخ بھی ہیں' مغموم بھی ہیں
لیکن رستے پر پیدل مجھ سے بد قسمت مغموم بھی ہیں
تانگوں پر برق تبسم ہے
باتوں کا میٹھا ترنم ہے
اکساتا ہے دھیان یہ رہ رہ کر: قدرت کے دل میں ترحم ہے؟
ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں' اک تو ہی نہیں
اور میری آنکھوں میں رونے کی ہمت ہی نہیں آنسو ہی نہیں!

—کلرک کا نغمہ محبت : میراجی

میراجی کے بر خلاف ن۔م راشد کے موضوعات کا دائرہ وسیع ہے۔ راشد نے بھی موضوعات کی تخصیص کو قبول نہیں کیا۔ ان کے موضوعات سیاسی' سماجی اور معاشی کے علاوہ ذاتی نوعیت کے بھی ہیں۔ جہاں موضوع ذات نہیں ہے وہاں انداز نظر ذاتی ہے جیسے بھوک اور ایرانی عوام کے استحصال اور افلاس کے موضوع پر ان کے کینٹوز میں ان کا آہنگ ضرور بلند ہے مگر ان کا رویہ قطعی ذاتی ہے۔ راشد نے بڑی بے باکی کے ساتھ اپنے پر تشدد جذبات کا اظہار کیا ہے۔ وطن عزیز سے محبت کرنے کا ان کا طور بھی سب سے جدا ہے اور بیرونی غاصبوں اور آمروں کے خلاف غم و غصہ کا اظہار اور انتقام لینے کا طریقہ بھی سب سے الگ ہے۔ انہیں بھی اقبال کی طرح اپنے ہی عوام کی بے عملی سے زبردست شکایت ہے' اسی لئے وہ اپنے وطن کے عوام پر بار بار طنزیہ نشتر چلاتے ہیں تاکہ وہ بیدار ہوں اور اپنی انا کا تحفظ کر سکیں۔ اپنے حقوق کا

شعور حاصل کر سکیں۔

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت ـــــ اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

ـــــ دریچے کے قریب: ن۔ م۔ راشد

سلیماں سر بہ زانو' ترش رو' غمگیں' پریشاں مو
جہاں گیری' جہاں بانی' فقط' طرارہ آہو
محبت شعلہ پراں' ہوس بوئے گل بے بو
زراز دہر کمتر گو
سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
کسی عیار کے غارت گروں کے نقش پا باقی
سبا باقی' نہ مہروئے سبا باقی

ـــــ سبا ویراں: ن۔م راشد

کوئی مجھ کو دور زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو
کوئی یہ سجھاؤ کہ حاصل ہے کیا ہستی رائیگاں سے؟
کہ غیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر
عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی!
میں اس قوم کا فرد ہوں جس کے حصے میں محنت ہی محنت ہے

نان شبینہ نہیں ہے
اور اس پر بھی یہ قوم دل شاد ہے شوکت پاسباں سے
اور اب بھی ہے امید فردا کسی ساحر بے نشاں سے
مری جاں' شب و روز کی اس مشقت سے تنگ آگیا ہوں
میں اس خشت کوبی سے اکتا گیا ہوں
کہاں میں' وہ دنیا کی تزئین کی آرزوئیں
جنہوں نے تجھے مجھ سے وابستہ تر کر دیا تھا
تری چھاتیوں کی جوئے شیر کیوں زہر کا اک سمندر نہ بن جائے
جسے پی کے سو جائے ننھی سی یہ جاں
جو اک چھپکلی بن کے چمٹی ہوئی ہے ترے سینہ مہرباں سے
جو واقف نہیں تیرے درد نہاں سے
اسے بھی تو ذلت کی پائندگی کے لئے آلۂ کار بننا پڑے گا
بہت ہے کہ ہم اپنے آبا کی آسودہ کوشی کی پاداش میں آج بے دست و پا ہیں
اس آئندہ نسلوں کی زنجیر پا کو تو ہم توڑ ڈالیں

---پہلی کرن: ن۔ م راشد

اس طور پر راشد کے یہاں ایک طرف بے باکی' غم و غصہ اور بغاوت کے آثار نمایاں ہیں' وہاں دوسری طرف ذہنی شکست خوردگی' پسپائیت اور حوصلہ شکنی بھی ان کی شخصیت کا جزو بن گئی ہے۔ آزادی سے قبل کی شاعری میں تلخی اور ہیجان کی کیفیات زیادہ ہیں۔ جو آہستہ آہستہ کم ہوتی چلی گئی ہیں۔ بعد ازاں ان کی جذباتیت پر فکر حاوی ہو جاتی ہے۔ پہلے دور میں انکی بغاوت کا انداز جوش کی یاد دلاتا ہے اور دوسرے دور میں ان کی فکر اقبال ایسی متانت کی حامل ہو جاتی ہے۔ اگر چہ اقبال اور راشد کے موضوعات' مفاہیم اور اظہار کے طریقوں میں بعدالمشرقین ہے تاہم دونوں کا اسلوب تحکیری ہے' دونوں کے یہاں بہ یک وقت کئی فلسفے بر سرکار ہیں' دونوں کی

شعری لسانیات میں بڑی یگانگت ہے۔ دونوں کا تلمیحی نظام عرب و عجم کی تاریخ و تہذیب سے اپنا مواد اخذ کرتا ہے۔ دونوں ہی مفرّس اور معرّب ہیں۔ راشد کو اگر اقبال کے فکری سلسلے کی ایک کڑی کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

جدید شاعری کے پس منظر اور ہیئت و اسلوب کے تجربات کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد اب اگلے باب میں آزادی ہند کے بعد تخلیق کی جانے والی شاعری کا مطالعہ کیا جائے گا۔ آزادی کے فوری بعد سے لگ بھگ دس برس تک اگر چہ ترقی پسند شاعری ہی کا علم بلند رہا ہے' وہ ہر خاص و عام میں مقبول رہی ہے لیکن دیکھا جائے تو یہ جدید شاعری کا عبوری دور ہے جس میں ہماری شاعری ایک بار پھر نئی تبدیلیوں سے ہمکنار ہو رہی تھی در حقیقت یہ تبدیلیوں کا ایک ایسا دور ہے جس کے اثرات بعض نمائندہ' ترقی پسند شاعروں کی تخلیقات میں بھی واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

○○○

جدید اُردو شاعری کا عبوری دور

انگریزی حکومت کے خلاف ایک طویل ترین جدو جہد اور بے شمار قربانیوں کے بعد بالآخر پندرہ اگست 1947 کو ہندوستان آزاد ہوگیا اور اس کے ساتھ ہی گویا تبدیلیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہوگیا جس کے زیرِ اثر ہماری سیاسی اور سماجی زندگی نئے حالات و مسائل سے دوچار ہوئی اور لکھنے والوں کے ذہنوں پر گہرے اثرات مرتسم ہوئے جن کا اظہار ان کی تخلیقات میں ملتا ہے۔

گزشتہ باب میں کہا جاچکا ہے کہ آزادیِ ہند کے بعد بھی چند برسوں تک اردو شعر و ادب کی نمائندگی کا شرف ترقی پسند تحریک کو حاصل رہا ہے۔ اس لئے اس دور کو ترقی پسند ادب کے دور سے موسوم کیا جاتا ہے۔ دوسری طرف یہی دور جدید ادب کے عبوری دور سے عبارت ہے۔ ظاہر ہے کہ اس دور کے ادب کا معروضی مطالعہ دونوں کے ایماندارانہ جائزے کے بغیر ممکن نہیں کہا جاسکتا۔ لہٰذا اس پورے دور کو سمجھنے کے لئے ترقی پسند تحریک اور اس کے پیچ و خم کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے۔

اس حقیقت پر روشنی ڈالی جاچکی ہے کہ اقبال کے بعد اردو شعر و ادب میں جنم لینے والی نئے ادب کی وہ تحریک جو آگے چل کر "ترقی پسند" اور "جدید" ناموں سے دو مختلف و متضاد دھاروں میں تقسیم ہوگئی۔ ابتدا میں ایک ہی تھی کیونکہ اس میں شامل بیشتر مصنفین کے پیش نظر جو مقاصد تھے وہ صرف ادبی ہی تھے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی :-

"فرسودہ اقدار سے بغاوت اور نئی اقدار کی جستجو ہی نئے اور ترقی پسند ادب کا نقطہ آغاز تھا اور ابتدا میں ہر وہ شخص اس رجحان یا

تحریک سے وابستہ سمجھا جاتا تھا جو کسی نہ کسی جہت سے باغی ہونے کا مدعی یا آرزومند ہوتا تھا اور نئی راہوں کی تلاش اس کا مدعا تھا۔ بعض سیاسی اور سماجی نظام سے باغی تھے۔ بعض اخلاقی اقدار سے بیزار تھے اور جنسی آزادی ان کی توجہ کا مرکز تھی۔ بعض زنگ خوردہ ادبی اقدار اور اسالیب سے بیزار تھے اور ان کو توڑ پھوڑ کر اظہار کے نئے سانچے وضع کرنا چاہتے تھے۔ ابتداء میں یہ سب میلانات کبھی ایک ایک شاعر یا ادیب کے یہاں یکجا طور پر کبھی الگ الگ اور کبھی ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے اور گڈمڈ ہوتے ہوئے دکھائی دیتے تھے لیکن بہت جلد ترقی پسند تحریک نے سیاسی بغاوت اور اشتراکی و عوامی انقلاب کو اپنا بنیادی مسلک قرار دیا اور اجتماعی مسائل کو انفرادی فکر اور انفرادی تجربوں پر فوقیت دی۔ مارکس کے اثر کو تسلیم اور فرائڈ کے اثر کو رد کردیا۔ انفرادیت کے میلان کو غیر صحت مند اور ہیئت و اظہار کے نئے سانچوں کی جستجو کو فرانس کے زوال پسندوں کی بے راہ روی سے تعبیر کیا۔ ترقی پسندی جن باتوں سے مشروط قرار دی گئی اس میں شاعری کے لئے وضاحت و صراحت عوامی اپیل اور مانوس سانچوں کا استعمال زیادہ اہم تھا اس لئے وہ شعراء جو سیاسی اور سماجی سطح پر فرسودہ اقدار سے بغاوت کے علاوہ گھسے پٹے ادبی اسالیب اور سانچوں سے بغاوت کرکے اپنی انفرادیت کے اظہار کے لئے نئے اسالیب اور نئے سانچے وضع کرنا چاہتے تھے وہ ترقی پسند ادب کے دھارے سے الگ ہوگئے۔" [1]

۱۔ نئی نظم کا سفر (مرتبہ) خلیل الرحمان اعظمی (ابتدائیہ): نئی دہلی 1972 ص: 23 و 24

لیکن یہ سب کچھ ایک دم نہیں ہوا بلکہ کئی برسوں میں آہستہ آہستہ ہوتا رہا۔ واضح رہے کہ مئی 1942 میں جب انجمن ترقی پسند مصنفین نے دہلی میں اپنی تیسری کل ہند کانفرنس منعقد کی تھی تو اس میں سید سجاد ظہیر' ڈاکٹر عبدالعلیم' علی سردار جعفری' اسرارالحق مجاز لکھنوی' کرشن چندر اور سبط حسن وغیرہ جیسے ترقی پسندی کے علم برداروں کے دوش بہ دوش مولانا صلاح الدین' عبدالمجید سالک' ن۔م راشد' میراجی اور قیوم نظر وغیرہ کے علاوہ حفیظ جالندھری تک شریک رہے تھے جو ادب کی مقصدیت کے مخالف اور "ادب برائے ادب" کے حامی تھے و نیز ترقی پسند ادب کو صحافتی اور پروپیگنڈائی ادب قرار دیتے تھے' لیکن 1947 کے بعد ان کے درمیانی اختلافات شدت سے ابھرنے لگے اور خود ترقی پسند مصنفین کے اندر بھی عمل اور ردعمل کا وہ سلسلہ شروع ہوگیا جس نے آگے چل کر اس زبردست ادبی تحریک کا رخ زوال کی طرف موڑ دیا۔ اس سلسلے کا پہلا اور سب سے واضح ردعمل دسمبر 1947 کی لکھنؤ کانفرنس میں نظر آتا ہے جہاں انجمن ترقی پسند مصنفین ہی کی صفوں سے یہ آوازیں اٹھائی گئیں کہ انجمن میں کمیونسٹ قلمکاروں کے اثرات دن بہ دن بڑھتے چلے جارہے ہیں اور یہ لوگ ادب سے کہیں زیادہ سیاست میں ملوث ہیں۔ اسی کانفرنس کے ایک اجلاس میں حیات اللہ انصاری' فراق گورکھپوری اور سلام مچھلی شہری وغیرہ نے انجمن ترقی پسند مصنفین کے ارباب حل و عقد سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ انجمن کو کمیونسٹوں کے غلبے اور سیاسی اثرات سے بچانے کی سعی کریں کیونکہ ان کی وجہ سے تحریک کے ادبی مقاصد پامال ہورہے ہیں اور ہمارے تخلیقی ادب کو ناقابل تلافی نقصان سے دوچار ہونے کا اندیشہ ہے۔ اس معقول مطالبے کو "مخالفوں کی سازش" اور "بے بنیاد الزامات" سے تعبیر کرتے ہوئے کانفرنس میں بڑا واویلا مچایا گیا تاہم اس کا واضح ردعمل 1949 میں منعقدہ بھیمڑی کانفرنس کے نئے اعلامیے میں دکھائی دیتا ہے جس میں سوویت یونین کی سیاسی پالیسیوں کو علی الاعلان سراہتے ہوئے اشتراکیت کو ترقی پسند

ادب کا نصب العین قرار دیا گیا تھا اور عوامی ادب کی تخلیق پر خصوصی زور دیا گیا تھا یہی نہیں اس اعلامیے میں ترقی پسند ادیبوں کے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے کہا گیا تھا۔

"ادیب میں انفرادیت' اسلوب پرستی اور اس طرح کے دوسرے رجعت پرست رجحانات سرمایہ دار اور لوٹ کھسوٹ کرنے والے طبقوں کے مفاد کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اس طرح کا ادب جو بظاہر سیاست سے الگ معلوم ہوتا ہے دراصل عوام کو نشہ پلا کر دھوکہ دیتا ہے اور ان کے دماغوں کو الجھائے ہوئے رکھنا چاہتا ہے۔" ۱

اور یہ کہ

"ہندوستانی ادب کا مستقبل مزدور طبقے کی رہنمائی میں لڑتی ہوئی اس جنتا کے مستقبل سے الگ نہیں ہے جو آج ایک آزاد زندگی ' مکمل آزادی' خودمختاری' جمہوریت اور سوشلزم کے لئے جدو جہد کر رہی ہے اور جو انسانی لوٹ کھسوٹ کے تمام طریقوں کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ ہمارے ادیب اس تحریک کے جتنا نزدیک آئیں گے ان کے ادب میں صورت اور معنی دونوں اعتبار سے اس حد تک گہرائی پیدا ہوگی۔ ادب کے رجعت پسند رجحانات جو عوام کے مفاد کی مخالفت کرتے ہیں ختم ہو کر رہیں گے صرف عوامی ادب ہی کا مستقبل روشن ہے' چاہے اس کی ترقی کی راہ میں آج کتنی ہی دشواریاں کیوں نہ حائل ہوں۔" ۲

۱۔ "نیا پرچم" (ممبئی) ترقی پسند مصنفین کانفرنس نمبر: جون 1949

۲۔ "نیا پرچم" (ممبئی) ترقی پسند مصنفین کانفرنس نمبر: جون 1949

بھیمڑی کانفرنس کے اس اعلامیے نے جہاں ایک طرف اشتراکی فلسفے پر ایمان رکھنے والوں کو تخلیقی اظہار کے معاملے میں مکمل آزادی کے خواہش مند مصنفین کو مخمصے میں ڈال دیا جس کے نتیجے میں ترقی پسند ادبی تحریک بعض ایسے پیچیدہ مسائل سے دوچار ہوگئی جو اس کے لئے نہ صرف غیر مفید بلکہ نقصان دہ ثابت ہوئے اور انہوں نے تحریک کو داخلی و خارجی دونوں سطحوں پر بری طرح متاثر کیا جس کی وجہ سے تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے والی بیشتر ادبی تخلیقات صحافت، نعرہ بازی یکسانیت اور سپاٹ پن کی شکار ہو گئیں۔ ترقی پسندوں کو "کورس میں شاعری" کرنے اور "فرمائشی ادب" تخلیق کرنے جیسے طعنے بھی سہنے پڑے جس کے باعث ان کے اثرات میں کمی واقع ہوئی اور مجموعی حیثیت سے پوری تحریک کا وقار مجروح ہوا۔ اگر ہم اس دور کے رسائل و جرائد کی ورق گردانی کریں تو ایسی بے شمار تحریریں نظر آئیں گی جو بھیمڑی کانفرنس کے بعد کے اس تخلیقی دور کی عبرت ناک صورت حال کا نتیجہ قرار پائیں گی جسے تحریک کے انتہا پسندی کے دور سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

بھیمڑی کانفرنس کے اعلامیے اور اس کے بعد "شاہراہ" (دہلی) میں شائع ہونے والے سردار جعفری کے ایک مضمون بعنوان "ترقی پسند شاعری کے بعض مسائل" کے اساسی نکات کو چن کر ترقی پسند شاعری کا جو "فارمولا" ترکیب دیا جاسکتا ہے وہ ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی نے اپنی کتاب "اردو میں ترقی پسند تحریک" میں ان الفاظ میں پیش کیا ہے۔

الف: ترقی پسند شاعر وہ ہے جو غم دوراں کو اپنی شاعری کا موضوع بنائے غم جاناں، غم ذات یا انفرادی احساس اور تجربے کو موضوع شعر بنانا فرار اور رجعت پسندی کی علامت ہے۔

ب: شاعر آزادی اور انقلاب کی جدو جہد میں بین الاقوامی سیاست پر ہر آن نظر رکھے اور ہر ملک کے بارے میں لکھنے کی کوشش کرے۔

ج: فن کی جمالیاتی قدریں، ہیئت کا تعصب اور اس کی تکمیل، دائمی تاثر اور

اس طرح کی دوسری اصطلاحیں بورژوا نقادوں کی وضع کی ہوئی ہیں۔

د: جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ترقی پسند شاعری پروپیگنڈہ شاعری ہے اور اس کی ادبی قدر و قیمت زیادہ نہیں ہے وہ دراصل سرمایہ دارانہ نظام کے حامی ہیں۔ ہر ادب پروپیگنڈہ ہوتا ہے ہم انسانی زندگی کو بہتر بنانے کا پروپیگنڈہ کرتے ہیں اس لئے یہ مستحسن ہے۔

ہ: ادب و شاعری میں رمزیت اور اشاریت زوال پسندوں کا رجحان ہے۔ ترقی پسند شاعری واضح اور کھلی ڈلی ہونی چاہئے ظلم کو ظلم کہنے کے لئے استعارہ و تشبیہ کی حاجت نہیں۔

و: ہر ترقی پسند شاعر کو رجائیت پر عقیدہ رکھنا چاہئے۔ غم' اداسی' افسردگی اور اس طرح کی کیفیتیں اور ان کا بیان معیوب ہے۔"

ز: جو شاعر عالمگیر عوامی جدو جہد اور اس سے متعلق تمام واقعات کو موضوع شعر بنانے سے گریز کرتا ہے اس کا سیاسی شعور خام ہے اور وہ اپنے فریضے سے غافل ہے۔ ا

دراصل یہ وہی "فارمولا" ہے جس نے ترقی پسند شاعری کو سب سے زیادہ نقصان پہنچایا اور اس میں وضاحت' خطابت' صحافت' نعرہ بازی اور تکرار وغیرہ جیسی غیر شاعرانہ کیفیات نمایاں کرکے اسے بڑی حد تک سپاٹ' بے اثر اور بے وقعت بنادیا۔ اسی کیفیت نے وہ صورت حال پیدا کردی جسے ادبی جمود سے تعبیر کیا گیا۔

ترقی پسند تحریک میں در آنے والی انتہا پسندی اور تنگ نظری کا اعتراف خود سردار جعفری نے بھی کیا ہے جنہیں اس تحریک کا ایک اہم رکن اور پھر قائد ہونے کا شرف حاصل ہے۔ موصوف لکھتے ہیں۔

"اس دوران میں جہاں ترقی پسند تحریک نے ترقی کی ہے وہاں

ا۔ اردو میں ترقی پسند تحریک خلیل الرحمان اعظمی ص 202

اس کی ایک کمزوری بھی بڑی شدت کے ساتھ ابھری۔ سن 1948-49 تک تحریک میں ایک طرح کی انتہا پسندی اور تنگ نظری آگئی۔ یہ ابتدا سے تحریک پسند تحریک کے ساتھ ساتھ چل رہی تھی لیکن اس نے اتنی شدت اس سے پہلے کبھی اختیار نہیں کی تھی۔" [1]

یہاں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ ان دنوں سرحد پار انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان کی پہلی کانفرنس میں منظور کیا جانے والا اعلان نامہ بھی بھیمڑی کانفرنس کے اعلان نامہ ہی کی طرح انتہاپسندی کا مظہر تھا جس کے باعث وہاں بھی ترقی پسند تحریک ناقابل تلافی نقصانات سے دوچار ہوئی۔ تحریک سے غیر کمیونسٹوں کا اخراج اور کانفرنس 1949 میں اس تجویز کا پاس ہونا کہ آئندہ سے نہ کوئی ترقی پسند ادیب سرکاری رسائل میں چھپے گا اور نہ سرکاری ملازم اور سرکارپسندوں کی تخلیقات کوئی ترقی پسند رسالہ شائع کرے گا۔ ایسے اقدامات ہیں جن کی وجہ سے انجمن ترقی پسند مصنفین کا دائرہ محدود ہو کر رہ گیا۔ ممتاز شیریں اس صورت حال پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے ایک مضمون میں لکھتی ہیں۔

"ترقی پسندی تقسیم کے بعد شدید سے شدید عصبیت کا شکار ہوتی گئی ویسے بھی اب ترقی پسندی نئے ادب کی تحریک کے آغاز کی وسیع تر ترقی پسندی سے بہت مختلف صورت اختیار کرچکی تھی ایک مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی ترقی پسند ادب پر مسلط ہوچکی تھی۔ آخر تحریک کا دائرہ اتنا تنگ ہوگیا کہ یہ محض کمیونسٹ پارٹی کا ضمیمہ بن کر رہ گئی۔ تحریک کے سیاسی عناصر جن کی ادبی حیثیت کچھ یونہی سی تھی، ادب پر اپنا سکہ چلانے لگے۔ ایک پارٹی لائن معین کردی گئی۔ جس سے سرمو انحراف کے معنی تھے رجعت

۱- ترقی پسند ادب: سردار جعفری ص 218

پرست' انفعالیت پسند' انحطاط پرست اور انسانی دشمن جیسے بٹے
بٹائے لیبل لگواتا۔" ۱

غرضیکہ سرحد کے دونوں طرف یکساں صورت حال تھی۔ یہ تنگ نظری اور انتہا پسندی دن بہ دن بڑھتی گئی۔ انجمن ترقی پسند مصنّفین میں شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات کے محاسبے کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ یہ سلسلہ بھی دونوں ملکوں میں یکساں طور پر چلا۔ عارف عبدالمتین اپنے ایک مضمون بعنوان "پاکستان کے شعری رجحانات" میں غیر ترقی پسند رجحان کو ایک مہلک ادبی رجحان قرار دیتے ہوئے ادب کے احتساب کی دو صورتیں بیان کرتے ہیں۔ ان کے مطابق:

"اول یہ کہ ہمارے شاعر خود اپنی تخلیقات کا کڑا جائزہ لیں اور اپنے اندر ایسے میلان کو سختی سے دبانے کی کوشش کریں۔ دوم یہ کہ ہم ایک دوسرے کی تخلیقات کو ترقی پسندانہ نظریات کی کسوٹی پر بڑی بے رحمی مگر بڑے خلوص سے پرکھیں۔ ہماری ادبی مجالس اس سلسلے میں بڑی مفید ثابت ہوسکتی ہیں اس ضمن میں ہمارے مدیروں پر بھی بڑی ذمے داری عائد ہوتی ہے انھیں اپنی احتسابی مقراض کو اور زیادہ تیز کرنا ہوگا۔" ۲

ظاہر ہے کہ اس کے نتیجے میں مدیروں کی احتسابی مقراض کی زد میں بہت سی اچھی تخلیقات بھی آگئیں۔ ترقی پسند نظریات کی کسوٹی پر پرکھی جانے والی تحریروں کے ضمن میں خلوص کا کم اور بے رحمی کا زیادہ مظاہرہ ہوا جس کی وجہ سے احتسابی سلسلہ مفید ثابت ہونے کی بجائے نہایت مضر ثابت ہوا۔ مصنّفین کو اپنی تخلیقات کے لئے ایسا کیوں لکھا؟ اور ایسا کیوں نہیں لکھا؟ جیسے سوالات کی جواب دہی کے لئے مجبور کیا

۱۔ ممتاز شیریں: پاکستانی ادب کے چار سال معیار: لاہور 1963 ص 195

۲۔ عارف عبدالمتین (مضمون پاکستان کے شعری رجحانات) سویرا شمارہ نمبر 7۔ 8

گیا۔ تحریک سے نظریاتی اختلافات رکھنے والی تحریریں شائع کرنے کی پاداش میں چند وسیع المشرب ادبی رسائل کو بائیکاٹ کا عتاب جھیلنا پڑا بعض لکھنے والوں کو محض اس بنیاد پر انجمن ترقی پسند مصنّفین کے دائرے سے خارج کردیا گیا کہ وہ کمیونسٹ نہیں تھے اور بعض نے خود انجمن سے علاحدگی اختیار کرلی۔ ایسے حالات میں کئی سنجیدہ ادیبوں نے لکھنا ہی ترک کردیا جس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال سے گھبرا کر "ادبی جمود" پیدا ہونے کا اعلان کردیا گیا۔

اس تشویشناک صورت حال کا اندازہ ان مضامین اور مدیران رسائل کے نام شائع ہونے والے خطوں سے لگایا جاسکتا ہے جو اس دور میں آئے دن چھپتے رہتے تھے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی نے اپنی تحقیقی کتاب "اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک" میں کافی تفصیل کے ساتھ ان کا ذکر کیا ہے۔ کچھ عرصے تک یہی حالت رہی۔ جمود کا شکار چونکہ ترقی پسند مصنّفین ہی زیادہ ہوئے تھے لہٰذا جمود پر قابو پانے اور افراتفری کو ختم کرنے کی غرض سے مارچ 1953 میں دہلی میں انجمن کی چھٹی کل ہند کانفرنس منعقد کی گئی جس میں خوب بحث و مباحثے ہوئے۔ پھر بھی کانفرنس کے اعلامیے پر سخت تنقیدیں ہوئیں اور اتفاق رائے سے ایک نیا اعلان نامہ منظور کیا گیا لیکن وہ بھی تحریک کی گرتی ہوئی ساکھ کو قائم نہ رکھ سکا۔ ادھر تنظیمی تعطل نے بھی تحریک کو مزید نقصان پہنچایا۔

اس کے اگلے سال مارچ 1954 میں علی گڑھ کے ترقی پسند مصنّفین نے اپنا سالانہ اجتماع کیا جس میں تقریر کرتے ہوئے رشید احمد صدیقی نے دو ٹوک انداز میں کہا کہ آپ کی جماعت میں بہت سے معقول اور سنجیدہ لکھنے والوں کے ساتھ ساتھ نالائق اور غیر معقول ادیبوں کی ایک بڑی تعداد داخل ہوگئی جو ادب میں ترقی پسندی کے نام پر بے راہ روی اور افراتفری پھیلاتی ہے اس سے ادب کو بھی نقصان پہنچتا ہے اور ترقی پسندی کے مقاصد کو بھی۔ [1]

1۔ علی گڑھ کے ترقی پسند ادیبوں کا سالانہ اجتماع (رپورٹ) "ماحول" دہلی شمارہ نمبر 13-14

اس اجتماع میں ڈاکٹر عبد العلیم نے جو تقریر کی وہ ایک تاریخی حیثیت رکھتی ہے۔ موصوف نے نہایت واضح لفظوں میں جن اہم نکات پر روشنی ڈالی وہ اس طرح ہیں۔

۱۔ "محض معاشی یا سیاسی نظریات کو شعری پیانوں میں پیش کرنے والے ترقی پسند تو بن سکتے ہیں لیکن ادیب نہیں۔

۲۔ ادب کو سیاست کے حربے کے طور پر استعمال کرنا اور ادب کی شرائط پوری نہ کرنا، صحیح نظریہ نہیں ہے۔

۳۔ ہیئت اور موضوع کی خوبصورت ترتیب ہی کا نام فن ہے۔ ان میں سے کسی سے لاپروائی برتنے پر فن بھونڈی نقالی بن جاتا ہے۔

۴۔ فن میں نظریے کی موجودگی ہی کسی مقصد کی طرف لے جاتی ہے۔ یا بہ الفاظ دیگر مقصد ہی نظریے کو جنم دیتا ہے۔

۵۔ ترقی پسندی کے معنی یہ نہیں کہ کوئی کٹر اور دقیانوسی سر پر ڈنڈا لئے کھڑا کہتا ہے کہ لکھ۔ اس قسم کے تصور کو جلد از جلد ختم ہو جانا چاہیے"۔ ۱

ڈاکٹر عبدالعلیم کی مذکورہ تقریر کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے خلیل الرحمان اعظمی لکھتے ہیں۔

> "یہ تقریر سن کر بہت سے لوگوں کے پیروں تلے سے زمین نکل گئی اور وہ اپنی مخصوص لے کی شاعری سے شرمانے لگے اور نئے موضوعات کو ہاتھ لگانے سے انہیں ڈر لگنے لگا لیکن اس وقت وہ کیفیت تھی کہ پرانی دنیا مٹ رہی تھی لیکن نئی دنیا کی تعمیر کے امکانات غیر مبہم تھے۔ اگرچہ اپنے اپنے طور پر بہت سے پرانے ادیب اچھی چیزیں لکھ رہے تھے لیکن جنہوں نے ترقی پسند

۱۔ ترقی پسند ادب ڈاکٹر عبدالعلیم: ماحول (دہلی) شمارہ نمبر 13-14

مصنفین کی انجمن اور اس کے منشور کے بل پر اپنی عمارت کھڑی کی تھی ان کا کوئی والی اور وارث نہیں رہا۔ غیروں کا کیا ذکر جو اپنے تھے وہ بھی کیڑے نکالنے لگے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آہستہ آہستہ ہر شہر میں تنظیمیں ختم ہونے لگیں اور مختلف رجحان کے ادیبوں نے اپنی علیحدہ علیحدہ ٹولیاں بنالیں"۔ ا

اسی اثنا میں سید سجاد ظہیر جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے ایک اہم رہنما اور اس کے بانیوں میں سے ایک تھے۔ پاکستان سے مستقل طور پر ہندوستان آگئے۔ ان کی آمد کے بعد انجمن کی از سر نو تنظیم کے لئے کوششیں کی جانے لگیں۔ مارچ 1956 میں مئو کانفرنس میں ایک تنظیمی کمیٹی تشکیل دی گئی جس نے ترقی پسند مصنفین کے نام گشتی مراسلہ جاری کر کے خط و کتابت کے ذریعے اس مسئلے کا حل تلاش کرنے کی سعی کی۔ مئی 1956 میں حیدر آباد میں ایک کل ہند کانفرنس منعقد ہوئی۔ اس میں بہت سے اہم ترقی پسند مصنفین نے شرکت کی اور اس بات سے اتفاق کیا کہ ترقی پسند ادب کا نظریہ عام ہوچکا ہے۔ اس تحریک کا جو مقصد تھا وہ پورا ہوگیا لہٰذا اب انجمن کو دوبارہ منظم کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہی۔ اسی کانفرنس میں ترقی پسندی کی ادعایت اور گروہ بندی کے خلاف وحید اختر، عالم خوند میری وغیرہ نے آواز اٹھائی تھی اور اس کے چند روز بعد وحید اختر نے "صبا" کے اداریے 'سخن گسترانہ بات' میں یہ ثابت کیا تھا کہ آزادی کے بعد کا ذہن ادعایت کو رد کرتا ہے اور بنیادی طور پر "تشکیک" کا حامل ہے۔ سجاد ظہیر نے اس کا جواب لکھا تھا۔ اس کے بعد بھی انجمن ترقی پسند مصنفین کسی نہ کسی شکل میں باقی رہی۔ گاہے گاہے اس کی کانفرنسیں اور جلسے بھی ہوتے رہے جن میں نئی قرار دادیں اور اعلامیے بھی پیش کئے جاتے رہے۔ ترقی پسند ادب کے انتخابات اور اس سے متعلق کتابیں بھی آتی رہیں و نیز رسائل و جرائد میں اس کی

ا۔ ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص 116

موافقت اور مخالفت میں مضامین کی اشاعت کا سلسلہ بھی چلتا رہا۔ 1985 میں انجمن کی گولڈن جوبلی بھی منائی گئی۔ آج بھی خود کو اس سے وابستہ کرنے والوں کی تعداد خاصی ہے۔

آزادی کے بعد انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں کا یہ مختصر جائزہ پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اس کی روشنی میں ترقی پسند شاعری کے ساتھ ساتھ اس کی فکری اور نظریاتی بنیادوں کو ان کے صحیح سیاق وسباق میں سمجھا جاسکے اور ان کے تحت آنے والی تبدیلیوں کا مطالعہ کیا جاسکے کیونکہ ترقی پسندیت اور جدیدیت کو باہم دگر لازم و ملزوم کی حیثیت حاصل ہے۔ معاصر اردو نظم پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر وحید اختر لکھتے ہیں:-

> "جدید شعراء نئے لہجے کو ترقی پسندی سے انحراف کہتے ہیں جو صحیح ہے۔ ترقی پسند اسے اپنی روایت کی توسیع کا نام دیتے ہیں یہ بھی صحیح ہے۔ ہیئت ' لہجے اور موضوع کو برتنے کے تجربوں کی حد تک ارباب ذوق اور ترقی پسندوں میں اشتراک رہا ہے۔ آزاد نظم کے فروغ میں دراصل دونوں ہی کا حصہ ہے۔ اختلاف موضوع کے انتخاب اور نظریاتی عقائد میں رہا جس کا اثر آزاد نظم کے ارتقاء پر اس طرح پڑا کہ ارباب ذوق کی نظم داخلیت ورمزیت کی طرف مائل رہی اور ترقی پسند نظم بیان وخطابت کی طرف' یہ دونوں امکانات کھنگالے جاتے تھے۔ خواہ کسی نے کسی سمت میں کام کیا ہو۔ جدید نظم کو یہ تمام تجربات' ہیئت' علائم' اشارات اور لفظیات کے سرمائے کے ساتھ ورثے میں ملے"۔ ۱

15؍ اگست 1947 کو ہندوستان آزاد ہوگیا لیکن ملک کے افق پر آزادی کا

۱۔ ڈاکٹر وحید اختر معاصر اردو نظم۔ چند مسائل ماہنامہ شاعر (بمبئی) 1977

سورج طلوع ہوتے ہی جیسے اسے گہن لگ گیا یعنی آزادی تو ملی لیکن ملک کی سالمیت بساط سیاست کی چالبازیوں کا شکار ہوگئی ہندوستان کا بٹوارہ ہوگیا۔ ملک کی اس تقسیم نے انسانوں کو بھی تقسیم کردیا۔ اور اس تقسیم کے نتیجے میں پورا برصغیر ہولناک فسادات کی لپیٹ میں آگیا۔ لوٹ مار، آتش زنی اور قتل وغارت گری کا بازار گرم ہوگیا۔ ہزاروں بے گناہ لوگوں کی جانیں گئیں، ہزاروں عورتیں بیوہ اور بچے یتیم ہوگئے۔ ان گنت لوگوں کو بے وطنی اور خانماں بربادی کا عذاب جھیلنا پڑا۔ امن کی فاختہ خون میں تر بتر ہوکر خاک پر تڑپنے لگی۔ ملک اور اہل ملک پر قیامت ٹوٹ پڑی۔ آزادی کے بعد ملکی زندگی میں تبدیلیوں کا سلسلہ شروع ہوگیا جن سے لکھنے والوں کے ذہنوں پر بھی گہرے اثرات مرتسم ہوگئے۔

1947 میں جب ہندوستان آزاد ہوا تو جیسا کہ ہونا چاہئے تھا اکثر شاعروں نے آزادی وطن کے موضوع پر نظمیں لکھیں جن میں آزادی کی تعریف وتوصیف کرتے ہوئے اس کے حصول پر خوشی کا اظہار کیا گیا۔

مجاز نے اپنی نظم بعنوان "جشن آزادی" میں زمانہ رقص میں ہے زندگی غزل خواں ہے، کہہ کر آزادی کا استقبال کرتے ہوئے کہا کہ۔

یہ انقلاب کا مژدہ ہے انقلاب نہیں
یہ آفتاب کا پرتو ہے آفتاب نہیں
وہ جس کی تاب وتوانائی کا جواب نہیں
ابھی وہ سعی جنوں خیز کامیاب نہیں
یہ انتہا نہیں آغاز کار مرداں ہے

لیکن اس کے بعد فوراً جشن آزادی کے بجائے فریب آزادی پر نظمیں لکھی جانے لگیں۔ جن میں آزادی کے بعد پیدا شدہ صورت حالات سے متاثر ہوکر ان سے ہراسانی اور آزادی سے نفرت وبے زاری کا برملا اظہار شاعری کا ایک خاص موضوع بن گیا۔ اس کی ایک تصویر فیض کی نظم "صبح آزادی" میں ملتی ہے۔

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
کہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

فیض کی اس نظم کا اختتام ان مصرعوں پر ہوتا ہے۔

کہاں سے آئی نگار صبا کدھر کو گئی
ابھی چراغ سر رہ کو کچھ خبر ہی نہیں
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی
نجات دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی

اس سے قطع نظر کہ سردار جعفری نے فیض کی اس نظم پر اپنے شدید رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے سخت تنقید کی تھی کہ فیض نے اپنی 15 ، اگست کی نظم (صبح آزادی) میں استعاروں کے کچھ ایسے پردے ڈال دیئے ہیں جن کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔ پوری نظم میں کہیں اس کا پتہ نہیں چلتا کہ "سحر" سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور "منزل" سے مراد عوامی انقلاب کی منزل ہے۔ ۱

معروف ناقدہ ممتاز شیریں نے اپنے ایک تنقیدی جائزے بعنوان "پاکستانی ادب کے چار سال" میں فیض احمد فیض کی اس نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ۔

"یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر" کے خیال سے تو ہمیں اختلاف ہوسکتا ہے لیکن ہم اس کی شعری خوبیوں سے چشم پوشی نہیں کرسکتے فیض ترقی پسند ہونے کے باوجود ایک سچا شاعر ہے اور یہ دونوں چیزیں ساتھ ساتھ کم پائی جاتی ہیں"۔ ۲

"صبح آزادی" اپنے موضوع پر ایک بہترین نظم ہے جو اس عہد کی عام کوری ترقی پسندانہ نظموں کی سطح سے بلند ہو کر فکر اور فن کا حسین نمونہ بن گئی ہے۔

مخدوم محی الدین کی نظم "چاند تاروں کا بن" کا شمار آزادی ہند پر لکھی جانے

۱۔ جعفری ۔ ترقی پسند شاعری کے بنیادی مسائل (مضمون) شاہراہ دہلی۔ 1949

۲۔ ممتاز شیریں : معیار: ص 89-188

والی چند بہترین نظموں میں ہوتا ہے۔ اس نظم میں آزادی سے پہلے بعد اور آگے کے تاثرات بے حد فنکارانہ پیرائے میں پیش کیے گئے ہیں۔

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمع صبح وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن

....

رات کے جگمگاتے دہکتے بدن
صبح دم ایک دیوار غم بن گئے
خار زار الم بن گئے
رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو
جوئے خوں بن گیا
کچھ امامانِ صد فکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
ایک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوک زباں
خون نور سحر پی گئے

ڈاکٹر وحید اختر اپنے ایک مضمون بعنوان "مخدوم: سرخ سویرا سے بساط رقص تک"۔ میں "چاند تاروں کا بن" نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔۔۔۔۔

"اس نظم میں نفرت کے ہاتھوں محبت کے خون کی داستان بھی بیان ہوئی ہے۔ اور آزادی کے بعد آدرشوں کی شکست کا افسانہ بھی رقم کیا گیا ہے۔ آپ اسے آزادی کے نتیجے میں فسادات اور تقسیم کے نتائج کی داستان بھی سمجھ سکتے ہیں اور آزادی کے

بعد ہندوستان میں ان سیاسی قوتوں کی تنقید بھی سمجھ سکتے ہیں
جنھوں نے نور سحر کا خون اپنے لئے مباح کرلیا اور عوام کو
آزادی کی برکات سے محروم رکھا۔ نظم کا اسلوب علامتی ہے
لیکن ان علائم میں بڑی تعمیم ہے یہ شخصی علائم نہیں۔ اس لئے
ان علائم کو سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی۔ البتہ شخصی تجربے
کی شدت نے ان علائم کو شخصی تجربے کا رنگ و آہنگ عطا کردیا
ہے۔ اس لئے یہ نظم آزادی اور آزادی کے عواقب پر لکھی
ہوئی۔ بیشتر نظموں سے بلند ہوجاتی ہے۔" ا

آزادی کے خلاف ایک خاموش رد عمل اختر الایمان کی نظم "پندرہ اگست" میں بھی دکھائی دیتا ہے لیکن وہ صبح آزادی کو فیض احمد فیض کی طرح "داغ داغ اجالا اور شب گزیدہ سحر" سے تعبیر کرکے "چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی" کی صدا بلند نہیں کرتے اور مخدوم محی الدین کی طرح اس شکستِ خواب کا الزام سانسوں میں افعی کی پھنکار اور سینے میں نفرت کا کالا دھواں رکھنے والے اماماں صد فکر و فن کے سر رکھ کر دوش پر اپنی اپنی صلیبیں لئے ہوئے منزل کی طرف چلنے کے لئے اذن سفر بھی نہیں دیتے بلکہ اس مخصوص صورت حال کا گزشتہ صورت حالات کے ساتھ موازنہ کرنے کے بعد ایک گہرے جذباتی صدمے کا اظہار کرتے ہیں اور اسے اپنی منزل تسلیم کرنے سے انکار کردیتے ہیں۔

یہی دن ہے جس کے لئے میں نے کاٹی تھیں آنکھوں میں راتیں
یہی سیل آب بقا' چشمہ نور ہے' جلوہ طور ہے وہ؟
اسی کے لئے وہ سہانے مدھر رس بھرے گیت گائے تھے میں نے
یہی ماہ وش نشہ' حسن سے چور بھرپور مخمور ہے وہ؟

ا۔ ڈاکٹر وحید اختر "گفتگو" سہ ماہی (بمبئی) ستمبر 1975 تا جون 1976

سنا تھا نگاہوں پہ وہ قید آداب محفل نہیں اب
وہ پابندیاں دیدہ و دل پہ جو تھیں، اٹھی جا رہی ہیں
وہ مجبوریاں اٹھ گئیں، ولولے راہ پانے لگے، مسکرانے لگے اب
محبت کٹھن راستوں سے گزر کر لپکتی مہکتی ہوئی آرہی ہے

وہی کسمپرسی وہی بے حسی آج بھی ہر طرف کیوں ہے طاری
مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے یہ میری محنت کا حاصل نہیں ہے
ابھی تو وہی رنگ محفل، وہی جبر ہے ہر طرف زخم خوردہ ہے انساں
جہاں تم مجھے لے کے آئے ہو یہ وادی رنگ بھی میری منزل نہیں ہے

شہیدوں کا خوں اس حسینہ کے چہرے کا غازہ نہیں ہے
جسے تم اٹھائے لئے جا رہے ہو یہ شب کا جنازہ نہیں ہے

فیض، مخدوم اور اختر الایمان کی مذکورہ بالا نظموں کے بعد اس موضوع پر لکھی گئی دیگر نظموں سے یہ اقتباس ملاحظہ ہوں۔

کون آزاد ہوا؟

کس کے ماتھے سے غلامی کی سیاہی چھوٹی؟
خنجر آزاد ہیں سینوں میں اترنے کے لئے
مادر ہند کے چہرے پہ اداسی ہے وہی ! (سردار جعفری)

کونپلوں سے آگے ہیں انگارے
بن رہے ہیں گلے سڑے پتے
روٹیاں بوٹیوں میں تلتی ہیں
پیٹ بھرنے کے بعد ناچتا ہے

جن کی حدت سے تپ رہا ہے چمن
کتنی جامد حقیقتوں کا کفن
عصمتوں کی بجی دکانوں پر
خون کا ذائقہ زبانوں پر

(احمد ندیم قاسمی: آزادی کے بعد)

اگر ہم اس زمانے کے رسائل کا مطالعہ کریں تو آزادی سے متعلق یہ ردعمل اکثر و بیشتر ترقی پسند شعرا کی نظموں میں واضح طور پر نظر آئے گا۔ ان نظموں کا براہ راست انداز عام قاری کو متاثر تو کرتا ہے لیکن رمزو اشارات سے شعوری طور پر دامن بچانے کی کوشش نے اکثر نظموں کو نئی بلندی تک نہیں پہنچنے دیا ہے' ان کے برعکس جدید شعرا نے بطور خاص اس موضوع پر نظمیں لکھنے کی سعی نہیں کی۔ جن چند شعرا نے اس موضوع پر لکھا بھی تو اپنے داخلی ردعمل کو کسی بیرونی دباؤ یا احتیاط کے بغیر فنی پیرائے میں پیش کرتے وقت کوئی پیغام دینے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ اخترالایمان وغیرہ کی نظمیں اسکی بہترین مثال ہیں۔

آزادی کے خلاف ردعمل کا اظہار نظموں کے ساتھ ساتھ غزلوں میں بھی ہوا لیکن غزلوں میں وہ شدت نظر نہیں آتی جو عام طور پر نظموں میں دکھائی دیتی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ایک تو غزل کی صنف ایجازو اختصار کی حامل ہے' دوسری یہ کہ اس میں بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کے بغیر یعنی بات کو اشاروں کنایوں تشبیہوں اور استعاروں میں بیان کرنے کی مضبوط روایت اپنا اثر دکھلائے بغیر نہیں رہتی تیسری یہ کہ غزل کا ہر شعر اپنے موضوع اور مفہوم کے لحاظ سے مختلف ہوتا ہے لہٰذا غزل کے ایک شعر میں کسی خاص موضوع کے تعلق سے کوئی بات کی بھی جائے تو دوسرے موضوعات سے متعلق اشعار میں اس کے گم ہوجانے کے امکانات بہر حال برقرار رہتے ہیں۔ غزلوں میں آزادی کے خلاف ردعمل کی یہ چند مثالیں دیکھئے۔

بوئے چمن رواں دواں' غنچہ و گل دھواں دھواں
غلد وطن کے پاسباں' غلد وطن کو کیا ہوا

—مجاز لکھنوی

یوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں صبا
پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں

—فیض احمد فیض

جو سوگ بھی نہ منائیں تو کیا کریں آخر
بہار میں بھی قفس میں اگر پرند رہیں
—احمد ندیم قاسمی

وہ قتیل رقص و رم تھی وہ شہید زیر و بم تھی
مری موج مضطرب کو نہ ملا مگر کنارا
—سجاد ظہیر

نئے وطن کے مسیحاؤ کچھ علاج کرو
تمام عمر نہ گزرے گی زخم سہلا کر
—ظہور نظر

جل رہا ہے گلستاں چھوڑ ذکر آشیاں
لٹ رہا ہے کارواں، سر جھکا سنگ نشاں
—ادا جعفری

ہے یہ کیسی بہار آزادی
ہر کلی چپ ہے پھول حیراں ہے
—سلیمان اریب

شب خزاں کی فسردہ سیاہیاں نہ چھٹیں
امید صبح بہاراں خیال خام ہوئی
—احمد راہی

صید خزاں نہ تھے تو اسیر بہار تھے
کانٹوں سے بچ گئے تو گلوں کا شکار تھے
—ظہیر کاشمیری

جب کہ لالہ وگل کے چاک جیب وداماں پر تازگی لہو کی تھی
سوچتا ہوں دنیا نے کس لیے بہاروں کی اتنی آرزو کی تھی

---عبد الرؤف عروج

غزلوں میں آزادی کے خلاف رد عمل کی مثالوں میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند شاعروں کے اشعار میں بہت زیادہ فرق نظر نہیں آتا اس کی وجہ کی وضاحت پہلے ہی کی جاچکی ہے۔ ذیل میں مثال کے طور پر چند اشعار اور ملاحظہ ہوں۔

اب خالی پیٹ جپتے ہیں ہم حریت کا نام
آزادیوں کی بھوک بھی فاقوں پہ ختم ہے

---فراق گورکھپوری

کچھ اس طرح سے بہار آئی ہے کہ بجھنے لگے
ہوائے لالہ وگل سے چراغ دیدہ ودل

---حفیظ ہوشیار پوری

شہر در شہر گھر جلائے گئے یوں بھی جشن طرب منائے گئے

---ناصر کاظمی

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلی اب کے ایسے اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ

---ناصر کاظمی

بجلیوں نے نہ تاراج جس کو کیا گلستاں میں کوئی ایسی ڈالی نہیں

---فارغ بخاری

کس آس پر ہو حسرت تعمیر آشیاں
ہر ایک شاخ شعلہ بداماں ہے دوستو! ---فارغ بخاری

لوح آزاد ہے قلم آزاد۔ پھر بھی کچھ حادثے رقم نہ ہوئے

---باقی صدیقی

یہ اندھیرا یہ کالی کالی رات ۔ دور تک چاند کا پتہ ہی نہیں

— شیر افضل جعفری

قافلے لٹتے بھی ہیں مٹتے بھی ہیں بڑھتے بھی ہیں
حسرت ان پر ہے جو منزل پر پہنچ کر کھو گئے

— سلیم احمد

تقسیم وطن کے بعد برپا ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کی آگ دن بدن بڑھتی گئی۔ خلد وطن کو فسادات کے شعلوں میں جلتا دیکھ کر ہر اس شخص کا دل بھر آیا۔ جس میں انسانیت کی ذرا سی بھی رمق باقی تھی خواہ وہ کسی بھی مذہب کا ماننے والا کیوں نہ رہا ہو۔ اردو والوں یہ کے لئے فسادات سب سے زیادہ خوفناک تھے۔ تقسیم کی سرحد کے دونوں طرف ان کا شکار ہونے والوں میں زیادہ تعداد اردو والوں ہی کی تھی جنہیں ان فسادات نے توڑ کر رکھ دیا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اس موضوع پر تخلیق کی جانے والی شاعری کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے خلیل الرحمان اعظمی لکھتے ہیں۔

> "تقسیم ہند اور فسادات کا نفسیاتی اثر جس طور پر ترقی پسند شعراء کے ذہنوں پر پڑا اس نے ایسی شاعری کے لئے زمین ہموار کی جس میں جذبات کی تہذیب و تحلیل نہیں ہوتی بلکہ فوری تاثر اور رد عمل ہی جس کی سب سے اہم بنیاد ہوتی ہے پھر بھی یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ بعض سنجیدہ شعراء نے اس موضوع پر بھی اچھی چیزیں لکھیں اور وہ نظمیں جو بہت اعلیٰ درجے کی نہیں ہیں ان میں بھی کم از کم یہ خصوصیت ضرور ہے کہ ان کا تعلق کسی نہ کسی شاعر کے ذاتی مشاہدے سے ہے اور انھوں نے اپنے اشعار کے ذریعے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں بہر حال خلوص اور انسان دوستی کا جذبہ ہے"۔ ا

ا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک: ص 200

اردو ادب میں کئی سال تک اس موضوع پر ترقی پسند، جدید اور روایت پرست سبھی قسم کے شاعروں کی تخلیقات شائع ہوتی رہیں۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فسادات کے موضوع پر سب سے زیادہ اور بہتر تخلیقات بھی اردو زبان میں لکھی گئیں۔ تاہم اس موضوع پر فیض احمد فیض، اختر الایمان، سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، مختار صدیقی، فارغ بخاری، کیفی اعظمی، وامق جونپوری، مجید امجد اور حامد عزیز مدنی وغیرہ کی نظمیں قابل ذکر ہیں۔

یوم آزادی کا یہ لمحہ جھکائے ہوئے سر
جس کی ہر سانس میں مدقوق تعفن لرزاں
داد خواہی کے لئے پھر سوئے مغرب ہے رواں
جل رہی ہے سر بازار چتا غیرت کی
موت اور زیست کے دوراہے پہ پہرہ دیئے
اہرمن اپنے جہنم سے نکل آیا ہے
آج پھر صاعقہ بردوش ہے ابلیس کی فوج

—وامق جونپوری

وامق نے یہ نظم پنجاب کے زیر عنوان لکھی تھی کیونکہ تقسیم اور فسادات کا سب سے زیادہ گہرا اثر سرزمین پنجاب ہی پر پڑا تھا۔

احمد ندیم قاسمی نے جہاں ایک طرف اس موضوع پر چند بہترین افسانے تخلیق کئے ہیں جن میں "پرمیشر سنگھ" جیسا لازوال افسانہ بھی شامل ہے وہیں دوسری طرف انہوں نے اپنی غزلوں اور نظموں میں اس کا فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ نظم "ایک تاریخی کہانی" کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

ایک سناٹا سا ماحول پہ طاری پاکر
ساحل امن پہ روتا رہا دیوانہ وار
ناگہاں تن کے اٹھا

اپنی تلوار خود اپنے ہی جگر میں بھونکی
اپنے ہی خون میں لوٹا تڑپا
اپنے ہی گوشت کے ریشے نوچے

—— احمد ندیم قاسمی

اب فارغ بخاری کی نظم پندرہ اگست کے یہ اختتامیہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں شاعر نے آزادی کے بعد برپا ہونے والے فسادات کو پس منظر میں رکھ کر ظلمات کے سیلاب عظیم میں زندگی بخش اجالے کی تلاش کی سعی لاحاصل کی ہے۔ اس کے نزدیک فرقہ وارانہ فسادات میں۔

وہ ستم ٹوٹے کہ مرغان چمن نے رو کر
اپنے گزرے ہوئے صیاد کو پھر یاد کیا
یوں چمن زار کو گل چینوں نے تاراج کیا
کوئی غنچہ کوئی گل کوئی کنول کھل نہ سکا
آج تک کتنے پرستار تھے آزادی کے
وقت پر کوئی بھی ہمدرد وطن مل نہ سکا
کوئی ہندو کوئی سکھ کوئی مسلماں نکلا
ایک چالیس کروڑوں میں نہ انساں نکلا

——(پندرہ اگست: فارغ بخاری)

اس ضمن میں کیفی اعظمی کی معرکہ آلارا سیاسی مثنوی "خانہ جنگی" خصوصیت سے قابل ذکر ہے۔ 215 ابیات پر مشتمل یہ مثنوی ترقی پسند شاعری کی نمائندہ' تخلیق قرار دی جاسکتی ہے جس میں شاعر نے ملک گیر پیمانے پر برپا ہونے والے فسادات کی بھرپور مذمت کی ہے۔ خانہ جنگی کی ابتدا مرزا غالب کے معروف شعر "کوئی امید بر نہیں آتی۔ کوئی صورت نظر نہیں آتی" سے ہوتی ہے یہ نظم یاسیت بھرا ماحول تیار کرتی ہوئی رفتہ رفتہ قاری کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ خانہ جنگی کا

اسلوب طنزیہ ہے جسے کیفی نے بڑی فنکارانہ کامیابی کے ساتھ ابھارا ہے۔ مثنوی زبردست یاس اور مایوسی کی فضا میں اختتام کے قریب پہنچ کر ایک بڑی تبدیلی سے ہمکنار ہوتی ہے۔ یہ تبدیلی غیر متوقع یا اچانک محسوس نہیں ہوتی بلکہ بڑی فطری اور پراثر لگتی ہے۔ جہاں کیفی اعظمی نے اس خانہ جنگی کو حکمرانوں کا آخری حربہ قرار دیتے ہوئے ایک نئے آفتاب کے طلوع کی بشارت دی ہے۔

اے وطن اس قدر اداس نہ ہو اس قدر غرق رنج و یاس نہ ہو
خانہ جنگی ہے آخری حربہ زرپرستوں کا حکمرانوں کا
لیکن اے غم زدہ غریب وطن کہیں رکتا ہے انقلاب آگمن؟
قلب جمہوری ہو چکا بیزار عزم مزدور ہوچکا بیدار
لی کسانوں نے تن کے انگڑائی نوجوانوں نے کی صف آرائی
خانہ جنگی کے اس اندھیرے میں جل رہی ہیں ہزار قندیلیں
پھوٹ کی آگ ہم بجھادیں گے قتل وغارت گری مٹادیں گے
کارخانوں سے آرہے ہیں جلوس منتشر صف جما رہے ہیں جلوس
ہورہے ہیں نئی طرح سے بہم جن کی فطرت ہے کوشش پیہم
لوٹ سے جرم سے، گناہ سے جنگ تاج سے جنگ بادشاہ سے جنگ
ڈال دیں پائے وقت میں زنجیر رات دیکھے نہ صبح کی تنویر
بیج جو بوئے گا اگائے گا دھان آنگن میں وہ سکھائے گا
اب یہ طوفان بڑھتا جائے گا اب یہ سیلاب چڑھتا جائے گا

جدید شاعروں نے ترقی پسند شعراء کی طرح اس ہنگامہ آگ وخون کو موضوع سخن نہیں بنایا تاہم اپنے مشاہدات و تجربات اور فکرو احساس کا اظہار مختلف نظموں اور شعروں میں بالراست طریقوں پر ضرور کیا ہے چونکہ یہ فوری رد عمل نہیں تھا لہٰذا ان نظموں میں جذباتیت کی تندی کے بجائے سکون اور ٹھہراؤ کے ساتھ توازن نظر آتا ہے۔اس سلسلے کی نمائندہ نظم اختر الایمان کی ''آزادی کے بعد'' ہے۔ نوبندوں پر مشتمل

اس نظم کی ابتداء

کہاں تو لوتھا تصور ہی سے دل
مجھے ٹوٹنے والے تاروں کا غم تھا

جیسے مصرعوں سے نہایت فنکارانہ انداز سے شروع ہوتی ہے پھر دھیرے دھیرے ماضی اور ماضی قریب کو سمیٹتی ہوئی اس نقطے پر پہنچتی ہے۔

سنو اے خداؤں کے محبوب بندو!
بہایا ہے جن کی محبت میں تم نے
لہو' جسم یوں کاٹ ڈالے کہ جیسے
کوئی سوکھے پیڑوں کے بن کاٹ ڈالے
وہ ناقوس اور گھنٹیاں مندروں کی
وہ مفہوم اور دکھ بھری داستانیں
تعاقب میں دوڑی چلی آرہی ہیں
فضاؤں میں تھرا رہی ہیں اذانیں

"تاریخ کے مکروہ اوراق" کی جانب بلیغ اشارہ کرنے کے بعد شاعرہاں سے اپنے دامن میں لینے کی خواہش کا اظہار کئے بغیر نہیں رہتا۔ بالآخر حرف شکایت اس کی زبان پر آہی جاتا ہے۔اور وہ کہہ اٹھتا ہے

مہک آئی آلودہ خوں پیرہن کی
مجھے اپنے دامن میں لے ماں اندھیرا
مری سمت بڑھتا چلا آرہا ہے
مرے بھائی جن پر بھروسہ کیا تھا
چھپائے ہوئے آستینوں میں خنجر
مجھے پیار سے لوریاں دے رہے ہیں

اب چند اور نظموں سے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں اسی تجربے کے اثرات عیاں

اور پنہاں نظر آتے ہیں۔

گزر گہہ زندگی سے ہٹ کر رہ و روش کی نظر سے کٹ کر
اجل گرفتہ، فنا گزیدہ، قضا بریدہ، فضا کے دل میں
کئی چھپی وسعتوں کے دامن میں الجھی الجھی تجلیوں میں
کسی کے مسکن کے ٹوٹے پھوٹے کھنڈر کھڑے ہیں
شکستہ آثار۔ بام و در کے نشان ماضی
جلے جھروکے اداسیاں جن سے جھانکتی ہیں
وہ نیم جالے مہین یادوں کے جھاڑیوں سے الجھ رہے ہیں
وہ زخم آلودہ شہ نشینوں پہ اونگھتے ہیں اداس لمحے
وہ نیم رس راگ رینگتے ہیں رہ و روش پر
وہ مردہ فوارے سے لگی ہیں جلے ہوئے قمقموں کی لاشیں
یہ روزنوں میں بلک رہی ہے گدازبوسوں کی نرم آہٹ
لباس کی گرم سرسراہٹ

(خرابہ۔ یوسف ظفر)

جانے کس تصور میں
منجمد ہیں دیواریں
ایک قدم نہیں ہٹتیں
اک قدم نہیں بڑھتیں
اور ان پہ آویزاں
دوستوں کی تصویریں

اپنے آپ میں گم ہیں
بات تک نہیں کرتیں
آہ تک نہیں بھرتیں

(شبِ غم: ظہور نظر)

اندھیرے اجالے ہیں دست و گریباں
بگولے لہو میں نہائے ہوئے ہیں
نجانے یہ سرخ آندھیاں سی ہیں
سیاہی میں پھیلے ہوئے سرخ دامن
نجانے یہاں خوں ہوا ہے کسی کا
مگر پھانس میرے گلے میں ہے کیسی؟
نجانے نسیں میری کیوں کھنچ رہی ہیں
نجانے یہ ہے کوئی مذبوح بکری
کہ میری بہن کا گلا کٹ گیا ہے
نہیں یہ تو میں خود ہوں
خونی درندوں کے حلقوں میں
اپنے لہو کی روانی میں بہتی چلی جا رہی ہوں

(پرواز: عبد المجید بھٹی)

عبد المجید بھٹی نے "پرواز" میں جس تجربے کو نہایت فنکاری سے محاکاتی واستعاراتی انداز میں پیش کیا ہے وہ جب اظہار کی دوسری سطح پر گیت کے روپ میں آتا ہے تو نئے مسائل اور سوالات بن کر بڑی حد تک وضاحتی بن جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

اب تک میرے رشتے کیا تھے؟
بیٹی بہن اور ماں
رشتے گنواتے گنواتے لٹ گئی میری لاج
آیا اپنا راج
کھیتی باڑی، محل دو محلے
سب کچھ ہوگیا راکھ
کھاتی پیتی دنیا ہوگئی مفلس اور محتاج
آیا اپنا راج (گیت: عبد المجید بھٹی)

پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ یہ ساری نظمیں فوری رد عمل کے طور پر معرض وجود میں نہیں آئیں بلکہ تخلیق کاروں کے تجربات اور فکر کا حصہ بننے کے بعد ہی ان کا فنکارانہ اظہار ہوا ہے۔ فسادات کے اثرات جدید شاعری کی تخلیقات میں بالراست انداز میں ایک طویل عرصے تک نظر آتے رہے۔ مذہب' تہذیب اور زبان کے بارے میں ان کے تصورات پر ان کا لازمی اثر پڑا جس کے نتیجے میں انسان اور انسانیت پر ان کا یقین اور پختہ ہوگیا۔

جدید اردو شاعری کے عبوری دور میں جشن آزادی' آزادی کے خلاف رد عمل اور فرقہ وارانہ فسادات کے علاوہ جو ایک اور اہم موضوع نمایاں نظر آتا ہے۔ وہ امن عالم ہے اول الذکر تینوں موضوعات کی طرح یہ موضوع بھی تقریباً اسی دور کی پیداوار ہے' فرق صرف اتنا ہے کہ اول الذکر تینوں موضوعات صرف برصغیر ہند و پاک کا مسئلہ ہیں جب کہ آخر الذکر موضوع ایک عالمگیر مسئلے سے تعلق رکھتا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین کے بقول۔

> "دوسری عالمی جنگ کے بھیانک اثرات ابھی پوری طرح ختم نہ ہوئے تھے کہ لوگوں کو تیسری جنگ کا اندیشہ ہونے لگا۔ آلات حرب نئے انداز اور نئے خطروں کے ساتھ وجود میں آنے لگے۔ ایٹم بم' ہائڈروجن بم اور اسی طرح کے اور بھی مہلک بلکہ قیامت خیز ہتھیار مختلف ملکوں میں بننے لگے' انکی ہلاکت خیزی کا اندازہ کرنا بھی مشکل ہے۔ ایک گولہ آدھی دنیا کو بیک وقت خاکستر کر دینے کے لئے کافی سمجھا جاتا ہے۔ اسکا ایک ہلکا سا اندازہ ہیروشیما میں امریکہ دوسری جنگ عالمگیر کے دوران میں کرچکا تھا۔ جاپان پر جو کچھ گزری اسکو تو وہ آج تک نہیں بھلا سکا مگر اسکے خوفناک نتائج سن کر دنیا کانپ اٹھی اور اب تو یہ سامان حرب اور بھی ترقی یافتہ شکلوں میں سامنے آگیا ہے اس کے

ساتھ ساتھ اور دوسرے جہاں سوز آلات جنم پارہے ہیں۔ دنیا ان کا تصور کر کے لرزہ براندام ہو جاتی ہے۔ ان کی روک تھام کے لئے امن کی دہائی دیتی ہے۔ لاکھوں سال کی ترقی یافتہ تہذیب کو یوں برباد ہوتے کون دیکھ سکتا ہے؟ باشعور لوگ زیادہ سے زیادہ تعداد میں جنگ کی مخالفت اور امن کی موافقت میں ہم آواز ہیں۔ منظم طریقہ پر امن قائم رکھنے کی کوشش کی جارہی ہے، دنیا اسی فکر میں ہے کہ جس طرح بھی ہو لڑائی اب کہیں نہ ہو۔ بجز چند سر پھرے اشخاص اور خود غرض ممالک کے تمام انسان خواہش مند ہیں کہ امن قائم رہے۔" ا

ساری دنیا کو جو ایک جنگ عظیم کا خطرہ درپیش تھا اس سے بچنے کے لئے اقوام عالم ایک پائیدار امن کے قیام کی ضرورت شدت کے ساتھ محسوس کررہی تھیں۔ یہ ضرورت بالا خر ایک باقاعدہ عالمی تحریک کی شکل میں ابھر کر سامنے آئی۔ 1984 میں پولینڈ میں ایک عالمی کانفرنس کا انعقاد عمل میں آیا اس کانفرنس میں دنیا کے 45 ملکوں نے اپنے تقریباً 500 نمائندے بھیجے جنہوں نے عالمگیر پیمانے پر امن کا پیغام عام کرنے کی غرض سے ایک عالمی امن کانگریس کی تشکیل کی جو دنیا بھر کی سرکردہ ہستیوں پر مشتمل تھی۔ اس کے بعد بوڈ اپیسٹ، نیویارک اور پیرس وغیرہ میں بھی زبردست اجلاس منعقد کئے گئے۔ عالمی امن کانگریس کی روز افزوں مقبولیت اور اس کے بڑھتے ہوئے حلقہ اثر کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ 20 اپریل 1949 کو پیرس میں منعقدہ اجلاس میں دنیا کے 72 ممالک کے مندوبین نے حصہ لیا جن میں عالمگیر شہرت کے حامل شاعر و ادیب، مذہبی اور سماجی رہنما، مفکر اور سائنس داں، ماہرین تعلیم اور دیگر فنکار شامل تھے۔ امن کانگریس کے پیرس منشور میں کہا گیا تھا کہ ہم دنیا کے سب لوگوں کی قومی آزادی، ان کے باہمی پر امن اختلاط اور ان کے حق خود

ا۔ ڈاکٹر اعجاز حسین۔ "اردو ادب آزادی کے بعد" ص 138-139

ارادیت کے لئے کوشاں ہیں کیونکہ آزادی اور امن کے یہ نہایت اہم ذرائع ہیں۔ ہم ان تمام معاہدوں کے مخالف ہیں جو جمہوری آزادیوں کو محدود کرکے اور پھر ان کا گلا گھونٹ کر جارحانہ اقدامات کے لئے راستہ ہموار کرتے ہیں۔ ۱

اقوام عالم کے نام امن کانگریس کا پیغام یہ ہے۔

"حصول امن کی جدوجہد میں جرات اور اعتماد سے کام لو
ہم متحدہ ہونا چاہتے ہیں۔
ہم متفق ہونا جانتے ہیں۔
اور ہم نے طے کرلیا ہے کہ امن کی لڑائی
اپنی زندگی کی لڑائی جیت کر ہی دم لیں گے۔ ۲

1950 میں جب کوریا کی جنگ چھڑی تو دنیا بھر کے امن پسندوں کو تیسری جنگ عظیم کا خطرہ سروں پر منڈلاتا ہوا محسوس ہوا جس کے نتیجے میں امن تحریک کا کام مزید زور شور سے ہونے لگا۔ برصغیر ہند وپاک میں بھی امن کانفرنس منعقد کی گئیں۔ جن کے لئے مشاہیر عالم نے بھی اپنے پیغامات بھجوائے۔ پیٹر بلیک مین نے اپنے پیغام میں لکھا ہے کہ ہم سب مل کر ایک ایسی دنیا کے لئے جدو جہد کرسکتے ہیں جس میں انسانی قوت اور ذہانت کا مصرف ایک مقصد ہوسکتا ہے وہ یہ کہ انسان ساری کائنات پر حکمراں ہو' اس مقصد کے پیش نظر امن کے سپاہیوں کو ہر مقام پر امن کے دشمنوں اور ان کی مکروہ سازشوں کو بے نقاب کرنا چاہئے۔ ۳

روسی ادیبوں نے اپنے پیغام میں واضح لفظوں میں کہا کہ ہم امن کے حامی ہیں۔ ہم جنگ کے مخالف ہیں ہم چاہتے ہیں کہ مائیں اور بہنیں پھر بیوہ اور بے گھر نہ ہوں'

۱۔ عالم گیر امن کانگریس (پیرس) کا منشور: نقوش لاہور شمار نمبر7
۲۔ عالم گیر امن کانگریس (پیرس) کا منشور: نقوش لاہور شمارہ نمبر7 عالمگیر امن نمبر
۳۔ پیغامات سویرا۔ لاہور شمارہ نمبر8،7

ہم چاہتے ہیں کہ دنیا بھر کے عوام انسانوں کی طرح زندگی بسر کریں۔ ہم چاہتے ہیں کہ انسان اپنے آپ کو زندگی کا حاکم محسوس کرے نہ کہ وہ اینگلو امریکی سامراجیوں کا غلام بن جائے جو دنیا کو ایک نئی جنگ میں جھونکنا چاہتے ہیں۔ ح ۱

ٹی این پرٹ ٹی اپنے پیغام میں لکھا ہے کہ:

"موجودہ سماج میں ادیب جنگ یا امن کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔۔۔۔ اگر یہ سب امن قائم رکھنے کا تہیہ کرلیں اور اپنی تحریروں سے ہر قسم کے جھوٹ افترا اور غلیظ پروپیگنڈے کو خارج کردیں تو وہ یقیناً امن کی ایک بڑی لڑائی جیت لیں گے"۔ ۲

برصغیر ہند وپاک میں منعقدہ امن کانفرنس میں دونوں ملکوں کے دانشوروں نے جو اعلان نامے جاری کئے ان کانفنس مضمون پریس کانفرنس کے منشور اور محولہ پیغامات سے مختلف نہیں تھا۔ بقول ڈاکٹر وحید اختر۔

"ہندوستان اور پاکستان میں امن تحریک نے کیس کیس ادب کے

"ہندوستان اور پاکستان میں امن تحریک نے کیس کیس ادب کے اچھے نمونے بھی پیش کئے' نئی نسل جو دوسری جنگ کے دوران ہوش سنبھال رہی تھی جس نے عالمگیر نفرت اور خونریزی میں حصہ نہیں لیا تھا جنگ کے بعد بھی اس کے ہولناک اثرات کو نہ صرف دیکھ رہی تھی بلکہ ان سے گزر رہی تھی' محسوس کررہی تھی اور اپنے کو "روحانی خلا" میں پارہی تھی' ان لوگوں نے امن تحریک کا بھی ساتھ دیا اور امن کے موضوع پر خوبصورت چیزیں بھی لکھیں لیکن ابھی یہ فنی طور پر اتنے پختہ نہیں ہوئے تھے کہ نعرہ بازی اور ادبی صحافت سے اپنے آپ کو بچا سکتے"۔ ۱

۱۔۲۔ پیغامات' سویرا لاہور: شمارہ نمبر 7-8

بہر حال اردو میں امن تحریک بڑے جوش و خروش کے ساتھ چلی جس کے زیر اثر عالم گیر امن کے موضوع پر بے شمار نظمیں، افسانے، ڈرامے، اور رپورتاژ وغیرہ لکھے گئے ان دنوں اس موضوع کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ لاہور کے مشہور مقبول مجلّہ "نقوش" نے اپنا ساتواں شمارہ "عالمگیر امن نمبر" کی شکل میں شائع کیا۔ کرشن چندر کا مشہور افسانہ "مہولی" احمد ندیم قاسمی کا "ہیروشیما سے پہلے : ہیروشیما کے بعد" خدیجہ مستور کا "محاذ سے دور" دیویندر اسر کا افسانہ "پلازمہ کے جراثیم" سجاد ظہیر، رضیہ سجاد ظہیر، خواجہ احمد عباس، شری نواس لاہوٹی اور پرکاش پنڈت وغیرہ کے رپورتاژ اور اختر الایمان، مخدوم محی الدین، مجید احمد، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، غیب الرحمان، حمایت علی شاعر، سلام مچھلی شہری، کیفی اعظمی، مخمور جالندھری، ظہور نظر، حسن ظاہر، تاجور سامری اور بلراج کومل وغیرہ کی نظمیں اسی دور کی یادگار ہیں۔ اس موضوع پر سب سے زیادہ تخلیقات نثر کے بجائے نظم میں لکھی گئیں جن میں متذکرہ شاعروں کی اعلیٰ معیار کی تخلیقات کے ساتھ ساتھ بے شمار ایسی نظمیں بھی تھیں جو بقول باقر مہدی: "اس موضوع کی توہین کے مترادف ہیں"۔[1]

ان نظموں سے قطع نظر امن عالم کے موضوع پر اخترالایمان نے چند خوبصورت نظمیں تخلیق کیں جو اپنے مخصوص و منفرد انداز کی وجہ سے آج بھی اتنی ہی دلکش اور تازہ کار محسوس ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ایک نظم سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

ہم نے اس لاش کو بے گوروکفن چھوڑ دیا
ارض مغرب تہی آغوش تھی شاید اس کو
بھینچ لے پیار سے اور لوریاں دے دے کے کہے
میں زمیں ہوں مجھے ہر رنگ میں تم پیارے ہو

ا۔ ڈاکٹر وحید اختر: اردو ادب کے تیس سال ہم قلم سالگرہ نمبر 1961

میں یہ تفریق نہ کرپاؤں گی کس مٹی نے
تم کو پالا تمہیں پروان چڑھایا تھا کبھی
کس نگہ سوز نے محبوب بنایا تھا کبھی
میری اولاد ہو تم شرق میں بھی غرب میں بھی
میں زمیں ہوں مجھے ہر رنگ میں تم پیارے ہو

اختر الایمان

یہاں جنگ کی تباہ کاری کو زمین کی نظر سے دیکھا گیا ہے جو رنگ اور خط و سمت کی تفریق سے بالاتر ہے اور تمام انسانوں کو اپنی اولاد مانتی ہے۔ اب انکی ایک دوسری نظم سے یہ اقتباس دیکھئے۔

دہقان سنوارتا ہے مٹی
چن چن کے بکھیرتا ہے دانے
اور سوچتا جارہا ہے جی میں
پھر آئے گی جنگ آزمانے
اور دل کو ٹٹولتا ہے رک کر
پھر دور افق کو دیکھتا ہے
کچھ رنگ سے تیرگی میں ڈوبے
مجبور افق کو دیکھتا ہے

اختر الایمان

اس نظم میں شاعر نے جنگ کو ایک کسان کے نقطہ نظر سے پیش کیا ہے۔ جسے جتائی اور بوائی کرتے وقت گزشتہ جنگ اور اس کی پیدا کردہ ہولناک تباہیوں کی یاد آتی ہے اور بیساختہ اس کی آنکھوں سے آنسو نکل کر اس مٹی میں جذب ہوجاتے ہیں' اسے سارے کھیت' بیاباں اور سرسبز درختوں پر لگے ہوئے پھول اور پھل سبھی جنگ کی آگ میں جلتے جھلتے محسوس ہوتے ہیں لیکن وہ خوف اور مایوسی کا شکار ہو کر بیٹھے

رہنے کے بجائے مٹی کو سنوارنے اور دانے بکھیرنے کا عمل جاری رکھتا ہے اس نظم میں اشاریت کے فن کو کمال خوبی سے برتا گیا ہے۔

اس موضوع پر لکھی گئی دو خوبصورت نظمیں "بنگال سے کوریا تک" (حمایت علی شاعر) اور پرچھائیاں (ساحرلدھیانوی) ہیں جو اردو نظم کے سرمائے میں اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ حمایت علی شاعر کی نظم مارچ 1954 میں "شاہراہ" کے سالنامہ میں شائع ہوئی تھی اور "پرچھائیاں" نومبر 1955 میں منظر عام پر آئی۔ دونوں نظموں میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے جس کی ایک وجہ فلیش بیک تکنیک کا فنکارانہ استعمال اور دوسری وجہ محاکاتی انداز ہے۔ "بنگال سے کوریا تک" کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

سارے بنگال کی زمیں تھی آج ۔۔۔ موت کی اک مہیب بازی گاہ
ایک میرا ہی گھر نہ تھا برباد ۔۔۔ ساری تہذیب ہو چکی تھی تباہ
ہر تقدس کی کوکھ تھی ناپاک ۔۔۔ ہر تعلق کا اندروں تھا سیاہ
مائیں بیٹوں کے پہلوؤں میں دفن ۔۔۔ بہنیں تھیں بھائیوں کی عشرت گاہ
پارہ پارہ تھا شیشہ ناموس ۔۔۔ گودیوں میں ہمک رہے تھے گناہ
اسی قبروں کی زندہ بستی میں ۔۔۔ دفن تھی میری کائنات تمام
اسی جنت کے نرم شعلوں میں ۔۔۔ زندگی جل رہی تھی صبح وشام
آئینہ خانہ تصور میں ۔۔۔ ایک اک نقش ابھرتا آتا ہے
اور کچھ دیر تھرتھراتے ہی ۔۔۔ آپ ہی آپ ڈوب جاتا ہے

"بنگال سے کوریا تک" دس حصوں پر مشتمل ہے۔ حمایت علی شاعر کے مطابق "بنگال سے کوریا تک" ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ بنگال دوسری عالم گیر جنگ سے دور رہ کر بھی پچاس لاکھ انسانوں کا مدفن بن گیا اور کوریا' تازہ ہیروشیما ہے اور یہ ہیروشیما جتنی تیزی سے پھیلتا جائے گا' بنگال بھی اسی سرعت سے پھیلتا جائے گا۔ یہ نظم ہندوستانی عوام کے اس بیدار ہوتے ہوئے شعور کی داستان ہے جو گزشتہ جنگ سے مختلف ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا آج اس مقام پر پہنچ گیا ہے کہ جنگ بازوں کو نئے

کوریا کی تلاش مشکل ہو گئی ہے"۔[1]

مٹی کو سنوارنے اور دانے بکھیرنے کا عمل جاری رکھتا ہے۔ اس نظم میں اشاریت کے فن کو کمال خوبی سے برتا گیا ہے۔

"ساحر لدھیانوی کی مشہور طویل نظم "پرچھائیاں" میں بھی گزشتہ جنگ کی تباہ کاریوں کی یادیں ہیں جو وہ محبت کرنے والے دلوں کو تعمیر نو کی طرف مائل کرتی ہیں وہ آنے والی نسلوں کو ایک حسین، بہتر اور پر امن دنیا دینے کی خواہشمند ہیں۔ اس ضمن میں ساحر لدھیانوی لکھتے ہیں کہ اس وقت ساری دنیا میں امن اور تہذیب کے تحفظ کے لیے جو تحریک چل رہی ہے یہ نظم اس کا ایک حصہ ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہر نوجوان کو یہ کوشش کرنی چاہیے کہ اسے جو دنیا اپنے بزرگوں سے ورثے میں ملی ہے وہ آئندہ نسلوں کو اس سے بہتر اور خوبصورت دنیا دے کر جائے گا"۔[2]

پرچھائیاں خالص محاکاتی نظم ہے لیکن اس میں ساحر نے حسب ضرورت وضاحت اور اشاریت دونوں سے کام لیا ہے اور مقصد کو نہایت خوبصورتی اور فنی سوجھ بوجھ کے ساتھ پیش کرنے کی سعی کی ہے۔

آموں کی لچکتی شاخوں سے جھولوں کی قطاریں ختم ہوئیں
دھول اڑنے لگی بازاروں میں بھوک اگنے لگی کھلیانوں میں
ہر چیز دکانوں سے اٹھ کر روپوش ہوئی تہہ خانوں میں
بدحال گھروں کی بدحالی بڑھتے بڑھتے جنجال بنی
مہنگائی بڑھ کر کال بنی ساری بستی کنگال بنی

۱۔ حمایت علی شاعر بنگال سے کوریا تک سالنامہ شاہراہ: 1954

۲۔ ساحر لدھیانوی: پیش لفظ "پرچھائیاں"

چرواہیاں رستہ بھول گئیں پنہاریاں پنگھٹ چھوڑ گئیں
کتنی ہی کنواری ابلائیں ماں باپ کی چوکھٹ چھوڑ گئیں
افلاس زدہ دہقانوں کے ہل بیل بکے، کھلیان بکے
جینے کی تمنا کے ہاتھوں جینے ہی کے سب سامان بکے
کچھ بھی نہ رہا جب بکنے کو جسموں کی تجارت ہونے لگی
خلوت میں بھی جو ممنوع تھی وہ جلوت میں جسارت ہونے لگی

(پرچھائیاں: ساحر لدھیانوی)

احمد ندیم قاسمی نے جہاں عالمگیر امن تحریک سے متاثر ہو کر "ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد" ایسا افسانہ لکھا وہیں ایک حساس شاعری کی حیثیت سے "آخری فیصلہ" جیسی نظم بھی تخلیق کی۔ جس میں ایک انسان کے دل کو "ساری انسانیت کا حرم" قرار دیتے ہوئے تیسری عالم گیر جنگ نہ ہونے کے عزم کا اظہار کیا گیا تھا۔

کہ آج ایک انساں کا دل ساری کائنات کا حرم ہے
آج دنیا میں جتنے بھی انسان ہیں۔ ایک انسان ہیں
آج ایک آدمی آدمیت مجسم ہے
اور آدمیت کا یہ آخری فیصلہ ہے
کہ ہم اپنی دنیا کو ویران ہونے نہ دیں گے
ہم نئی جنگ عالم کا اعلان ہونے نہ دیں گے

جنگ اور عالمگیر امن کے موضوع پر چند اور نظموں سے یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں، منیب الرحمان اپنی ایک نظم بعنوان "گونج" میں فرط مستی سے مچلتے ہوئے انسان کی مضطرب اور شدت سے گرمائی ہوئی آواز سنتے ہوئے کہتے ہیں۔

میرا ہر تار وجود
اسی آواز میں تحلیل ہوا چاہتا ہے
اے خدایان کلیسا و حرم

اے جفا پیشہ سیاست کے علمبردارو!

آج للکار کے کہتی ہے زبان انسان

زندہ باد امن جہاں

تم اس آواز سے تھراتے ہو

اور میں اس کے حسیں دھاگوں سے

اپنے نغمات بنا کرتا ہوں

مخمور جالندھری بھی جنگ بازوں اور ان کی پُر فریب چالوں سے پوری طرح باخبر ہیں اپنی نظم بعنوان "رن بھومی چیخ اٹھی" میں وہ نہایت واضح انداز میں ان سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں۔

"یہ تم ستم گر پھر آرہے ہو

وہی پرانا وطن پرستی کا بوڑھا گھسا فریب کھا کر

پھر آرہے ہو مجھے تم اپنا لہو پلانے

سڑی ہوئی سر بریدہ لاشوں کی گندگی میں مجھے بسائے

دبے ہوئے مجھ میں سب خزانے لذیذ پھل خوشے اور دانے

تمھارے خون اور پیپ کی آبیاروں میں لتھڑ گئے ہیں

شگفت سے پہلے سڑ گئے ہیں"

مخدوم محی الدین نے اپنی نظم "اندھیرا" میں ترقی پسند شاعری کے عام اسلوب سے ہٹ کر بے حد مختلف اور منفرد انداز میں نہایت فنکارانہ انداز سے

اس موضوع کو برتا ہے۔ مخدوم نے اپنی اس نظم میں اشاریت کے فن سے خوب کام لیا ہے برخلاف اس کے "جانے والے سپاہی سے پوچھو" میں مخدوم کا بیان راست اور قدرے سپاٹ ہو جاتا ہے۔

رات کے ہاتھ میں اک کاسہ دریوزہ گری

یہ چمکتے ہوئے تارے

یہ دمکتا ہوا چاند

بھیک کے نور میں مانگے کے اجالے میں مگن

یہی ملبوس حریری، یہی ان کا کفن

"شب کے سناٹے میں رونے کی صدا

کبھی بچوں کی

کبھی ماؤں کی

چاند کے، تاروں کے ماتم کی صدا

رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم

صرف خورشید درخشاں کے نکلنے تک ہے

رات کے پاس اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں"

عبوری دور کے ادبی مسائل نے جن بحثوں کو جنم دیا ان میں ادب اور سیاست، ادب اور صحافت، ادب اور پروپیگنڈہ، ادیب کی انفرادیت، اظہار خیال

کی آزادی کا مسئلہ، ادب اور فحاشی وغیرہ کے علاوہ خصوصی طور پر ادب میں جمود اردو کی ادبی روایت، اسلامی ادب، روایت کی ضرورت واہمیت، غزل کا احیا اور غزل میں اسلوب میر کی تجدید قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے بیشتر موضوعات پر بحثوں کے سرچشمے محمد حسن عسکری کے فکر انگیز مضامین رہے ہیں۔

گزشتہ صفحات میں کہا جاچکا ہے کہ تقسیم وطن سے پیدا شدہ حالات و مسائل اور پھر احتساب کی بدعت نے ہمارے تخلیق کاروں کو بے طرح متاثر کیا۔ یہ اثرات تخلیقی سطح پر بھی ظاہر ہوئے جس کے نتیجے میں ادب میں جمود کی بحث چھڑ گئی۔ یہ بحث پہلے ترقی پسند مصنفین ہی سے متعلق کہی گئی لیکن جب محمد حسن عسکری نے بھی ادب میں جمود کا اعلان کر دیا تو اس کے دائرے میں پورا اردو ادب آگیا۔ آگے چل کر انھوں نے ماہنامہ "ساقی" (ستمبر 1953) میں "جھلکیاں" کے تحت یہ اظہار خیال کیا کہ سرمایہ داری کی موت کا اعلان ہو چکا۔ خدا کی موت کا اعلان ہو چکا۔ اردو ادب کی موت کے اعلان سے لوگ کیوں ہچکچا رہے ہیں کیوں کہ اب تو معاملہ جمود وانحطاط سے بھی آگے پہنچ چکا۔ اگر صاف صاف اردو ادب کی موت کا اقرار کر لیا جائے تو بہتر ہو۔ معروف ترقی پسند ناقد سید احتشام حسین نے اپنے مضمون بعنوان "ادب اور جمود" میں ان تمام بحثوں کا احاطہ کرتے ہوئے جمود کی عام طور پر کی جانے والی تشریح اس طرح کی ہے۔

" 1۔ پرانے اچھے لکھنے والوں نے یا تو لکھنا چھوڑ دیا ہے یا بہت کم کر دیا ہے یا جو کچھ لکھا ہے وہ ان کی پہلے کی تخلیقات کے مقابلے میں کمتر درجے کا ہے یا اپنی پہلی کہی ہوئی باتوں کو دہرا رہے ہیں۔

2۔ پرانے اچھے لکھنے والے کچھ دنوں تک تو زمانے کے ساتھ چلے اب وقت کے تقاضوں کو یا تو سمجھ نہیں رہے ہیں یا ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں اور وقت کا ساتھ نہیں دے رہے ہیں۔

3۔ نئے لکھنے والے پیدا نہیں ہو رہے ہیں یا پیدا تو ہو رہے ہیں مگر معمولی تخلیقی صلاحیتیں رکھتے ہیں اس لئے جس ادب کی تخلیق ہو رہی ہے وہ معمولی کمزور اور بے جان ہے۔

4۔ رسائل کم چھپتے ہیں ۔ کتابوں کی اشاعت میں کمی ہے' ان رسائل اور کتابوں کی اشاعت زیادہ ہے جس میں معمولی جنسی' جاسوسی اور فلمی چیزیں شائع ہوتی ہوں۔"۔1

ادب میں جمود کے اعلان کے ساتھ ہی اس موضوع پر بحث کا گویا ایک باب کھل گیا کسی نے ادبی جمود کو مصنفین کی تھکن سے تعبیر کیا۔ کسی نے اسے گزشتہ کئی برسوں سے زیر زمین ہونے والی تبدیلیوں کی خارجی علامات قرار دیا تو کسی نے اسے مصنفین میں تخلیقی لگن کے فقدان کا نتیجہ بتایا۔ کسی نے اسے ایک قسم کے ذہنی تعطل کا نام دیا اور کسی نے اس مخصوص صورت حال کو ادبی انحطاط سے موسوم کیا۔ غرض یہ کہ جتنے منہ اتنی باتیں تھیں جن کے درمیان جمود کی تعریف کا تعین بھی آسان کام نہ تھا۔ دیویندر اسر نے اپنے ایک مضمون میں جمود کی تعریف ان لفظوں میں بیان کی ہے۔

> "ادبی جمود کے آثار مختلف پہلوؤں کی صورت میں رونما ہوتے ہیں۔ ادبی انجمنوں میں بے تعلقی اور انتشار' کیفوں اور ریستورانوں میں ادب و فن پر بحث و مباحثہ کی عدم موجودگی ادیبوں کی محفلوں میں سکون' ان کی روزمرہ کی ملاقاتوں میں

---

1 سید احتشام حسین ادب اور جمود) اعتبار نظر ص 209 و 210

ادب فن کے علاوہ رسمی گفتگو' کچھ ذاتیات اور کچھ رسمی جملے'
تنقید میں ذاتی تعصب' فکری نمو کا فقدان' سطحیت اور مطالعے
کی کمی کی جھلک' ادبی اصولوں سے لاعلمی' سنجیدہ پرچوں کی تعداد
اشاعت میں کمی اور نئے پرچوں کے لئے حوصلہ شکن مصائب'
قارئین کی بے حسی اور گھٹیا ادب کی روزافزوں ہردلعزیزی' ادبی
کتابوں کی اشاعت اور فروختگی میں کمی اور جو تھوڑی بہت
تخلیقات سامنے آرہی ہیں' ان میں زندگی' تڑپ' حرکت اور
حسن کا فقدان۔ یہ سب آثار ادبی جمود کی غمازی کرتے ہیں۔
لیکن ادبی جمود کی سب سے بڑی خصوصیت تخلیقی لگن کی زنگ
آلودگی ہے جب تخلیق کی لگن ہی ختم ہو جائے یا روایتی بن کے
رہ جائے تو اسے ادبی جمود کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بہ
الفاظ دیگر تخلیقی محرک کی بے حسی کانام ادبی جمود ہے' جو مختلف
شکلوں میں رونما ہوتا ہے"۔ ا

ظاہر ہے کہ ان میں بہت سی باتیں ایسی ہیں جو کسی بھی دور کے ادب کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں لیکن ان کا لازمی نتیجہ ادبی جمود قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ پھر بھی موخرالذکر بات اپنے اندر بڑاوزن رکھتی ہے جسے صاحب مضمون نے ادبی جمود کی سب سے بڑی خصوصیت سے موسوم کیا ہے۔ یعنی تخلیقی لگن کی زنگ آلودگی لیکن آزادی کے بعد جس دور کے اردو ادب کے بارے میں ادبی جمود کی بات کہی جارہی تھی اس میں تخلیقی لگن کی زنگ آلودگی کا کوئی سوال ہی نہیں تھا۔ لہٰذا اسے جمود سے تعبیر کرنا صحیح بات نہ تھی۔ دراصل یہ لکھنے والوں کے رویوں سے پیدا شدہ ایک ایسی مخصوص صورت حال تھی جسے اس کے صحیح سیاق وسباق میں دیکھنے' سمجھنے اور تجزیہ کے

ا۔ دیویندر اسر "ادب میں جمود" (مضمون) فکر و ادب ص 166

بغیر عجلت میں نہ صرف یہ کہ "جمود" کا نام دے دیا گیا تھا بلکہ بوکھلاہٹ میں اس سے بھی آگے بڑھ کر ادب کی موت ہی کہہ دیا گیا تھا۔ کئی رسالوں نے اس موضوع پر اداریے اور مضامین شائع کیے ادب کی موت کی افواہ کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہوئے مدیر "سویرا" نے لکھا:

> "آج کل ہر طرف جو ایک شور مچا ہے کہ ادب مر گیا اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ وہ لوگ جنہیں لوگوں نے ادیب سمجھا تھا ان کا ادب سے کوئی تعلق نہیں تھا اور جب دوران جنگ میں عام پڑھے لکھے کی قدر ہونے لگی اور جب آزادی ملی تو یہ لوگ طرح طرح کے کاروبار میں لگ گئے ان لوگوں کی اصلی ضروریات و خواہشات کی تکمیل ہو گئی اور انہیں ادب کو حصول اقتدار کا ذریعہ بنانے کی ضرورت نہ رہی اور انہوں نے لکھنا لکھانا ترک کر دیا۔" ۱

مدیر "شعور" نے اس عہد کی ادبی صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے بڑے متوازن انداز میں ادبی جمود کے اعلان سے اختلاف ظاہر کیا اس کے نزدیک یہ دور تشکیک و تذبذب کا دور ہے جس میں:

> "تقریباً ہر اچھے لکھنے والے کے ذہن میں یہ سوال کھٹک رہا ہے کہ کیا لکھا جائے؟ یہ "کیا" ہماری پوری سماجی، معاشی اور ادبی زندگی پر محیط سا ہو گیا ہے ہمارا ادیب آج ایک کٹھن دور اہے پر

۱۔ خلیل الرحمٰن اعظمی۔ نئی نظم کا سفر مکتبہ جامعہ: ص 28

آگیا ہے۔ ایک طرف تو وہ ساری روایات وہ سارا ادبی اور
تہذیبی ورثہ ہے جس نے ہماری زندگی کو حسن، شائستگی اور فکر
عطا کی۔ دوسری طرف موجودہ دور کی کش مکش طبع اور ہنگامہ
خیز زندگی اور اس کے مختلف تقاضے اور جدید سائنس کے جدید
اور ناقابل تردید اثرات ہیں۔ ہماری زندگی ہمارے تمدن اور
ہماری فکر، کلچر اور پھر ادھر گزشتہ کئی سالوں میں ذہن کو ایسے
شدید جھٹکے لگے ہیں کہ فکری و تخیل کی بنیادیں ہل گئیں جس
سے ہم ابھی تک سنبھلنے بھی نہیں پائے ہیں مختلف سمتیں ایک
دوسرے میں گڈمڈ ہو گئی ہیں اور سچی بات یہ ہے کہ ہمارے
ادیب ابھی اپنے آپ کو اس ہنگامے اس گیر و دار میں اپنے آپ
کو Adjust نہیں کر پائے ہیں اور یہ کام ایک دو دن یا دو چار
سال کا ہے بھی نہیں۔ قوموں اور تہذیبوں کی زندگی میں اکثر
ایسا دور آتا ہے۔"[1]

ناصر کاظمی نے ادب میں جمود کی شکایت کرنے والوں کو یاد دلایا کہ تمام تر شعبہ ہائے زندگی عمل اور حرکت سے عبارت ہیں۔ اس حرکت اور عمل میں ہمیشہ یکسانیت نہیں رہتی بلکہ تیزی اور سستی آتی رہتی ہے جسے دھوپ چھاؤں کی کیفیت سمجھنا چاہیے، ادب کا حال بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ ان کے مطابق:

"ہماری قوم جس تاریخی انقلاب سے گزری ہے اس سے ہمارے

۱- اہل شعور سے (اداریہ) شعور: کراچی شمارہ نمبر 2 : 1975

دل ودماغ شل ہوگئے ہیں۔ ہم ذرا تھک سے گئے ہیں۔
ستا رہے ہیں لیکن یہ تھکن ابدی نہیں بلکہ جسم اور روح
کا فطری تقاضا ہے۔ صرف پانچ سال کے مختصر سے عرصے میں کسی
مثالی کارنامے کی توقع رکھنا محض بے صبری اور ناتجربہ کاری
ہے ------ ادب کی ست رفتاری کو جمود کہنا صرف بیمار اور
تھکے ہوئے ذہنوں کا عجز ہے۔ ایک نسل مرچکی ہے۔ ایک نسل
دم توڑ رہی ہے لیکن اس کے باوجود زندہ رہنے کے لئے ہاتھ
پاؤں مار رہی ہے' ایک نسل پیدا ہوچکی ہے ہمیں اس نئی نسل کی
حوصلہ افزائی کرنی ہے اور اس کے لئے سازگار فضا پیدا کرنی
ہے۔ اس چھوٹے سے دور میں آج کچھ ایسے لوگ بھی نظر آتے
ہیں جو آگے چل کر نہ صرف ہمارے ادب کی عظیم الشان
روایت میں برابر کے شریک ہوں گے۔ بلکہ ایک نئی روایت کی
بھی بنیاد رکھیں گے۔" ۲

یہاں ناصر کاظمی نے اردو کی ادبی روایت کو "ہمارے ادب کی عظیم الشان روایت" جیسے الفاظ سے یاد کیا ہے جب کہ اس سے پہلے روایت کے معاملے میں بیشتر نئے لکھنے والوں کا رویہ اس کے برعکس رہا ہے۔ مثلاً انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے مینی فیسٹو میں ہی ہمارے ادب کا ذکر جن الفاظ اور انداز میں کیا گیا ہے۔ اس میں حقارت کا پہلو نمایاں ہے کیونکہ اسے زندگی کے حقائق سے فرار کرکے رہبانیت کے دامن میں پناہ لینے والا ایسا بے روح اور بے اثر ادب کہا گیا ہے جس میں عقل وفکر کو یکسر نظر انداز بلکہ رد کردیا گیا ہے۔

دراصل 1936 کے آس پاس نئے ادب کی جو لہر اٹھی تھی اس میں انگریزی

۲۔ ناصر کاظمی : شذرات: ہمایوں: جنوری 1953

تعلیم سے بہرہ ور نوجوانوں کی تعداد قابل لحاظ تھی۔ ان نوجوانوں نے مغربی ادب کا باقاعدہ مطالعہ کیا تھا اور اسی کی بنیاد پر ان کے سروں میں یہ سودا سمایا ہوا تھا کہ ہم ایسا کچھ کر دکھائیں جو ہمارے ادب میں اب تک نہیں ہوا ہے۔ اس زعم میں انہوں نے اپنی تخلیقی کاوشوں اور تجربوں کو روایت سے بغاوت تصور کیا جب کہ بقول محمد حسن عسکری یہ بغاوت تھی ہی نہیں:

"ایک طرح دیکھیں تو نئے ادب والوں نے ادب میں کوئی بغاوت کی ہی نہیں۔ بغاوت تو آپ اس چیز کے خلاف کرسکتے ہیں جس کا تسلط آپ کے اوپر ہو۔ اس کے برخلاف مجموعی اعتبار سے نئے ادیبوں کو اردو ادب کی تاریخ کا احساس تھا ہی نہیں۔ ان کی پشت پر اردو ادب نہیں بلکہ یورپ کا ادب تھا۔ خواہ انہوں نے اسے اچھی طرح پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو"۔ [1]

بہر حال روایت کو ٹھیک سے سمجھے بغیر نہ صرف اس سے بغاوت کا علم بلند کیا گیا بلکہ اس دھن میں بہ بانگ دہل کچھ اس قسم کے خیالات کا اظہار بھی کیا گیا جن کی بنیادیں روایت سے لاعلمی پر استوار تھیں۔ مثلاً: تمام ہندوستانی شعرا زندگی سے بے خبر اور بے پروا تھے۔ ان کے جذبات اوچھے' احساسات بے حقیقت تھے۔ (اختر حسین رائے پوری) غزل جاگیردارانہ تمدن کی یادگار اور فراری ادیبوں کی پناہ گاہ ہے (ظ انصاری) غزل سانتی خصوصیات کے ساتھ اردو ادب کی گردن پر ابھی تک سوار ہے۔ (سردار جعفری) میر قنوطی اور فراری ہیں لہٰذا ان کی شاعری کا مطالعہ بے سود ہے۔ (راجندر سنگھ بیدی) مثنوی زہر عشق بوالہوسی اور لذت پرستی کی تلقین کرتی ہے (ہنس راج رہبر) اقبال فسطائیت کا ترجمان ہے۔ (اختر حسین رائے پوری) اقبال کی انفرادیت پرستی اور ہیروپرستی خالص بورژوا تصور ہے جو اپنی آخری شکل میں فاشسٹ کا روپ

۱۔ محمد حسن عسکری "جھلکیاں" ماہنامہ ساقی' فروری 1949

دھار لیتی ہے۔ (سردار جعفری) ٹیگور اور اقبال کی شاعری بیماروں کی طرح زندگی سے گریز کرتی ہے (احمد علی) وغیرہ وغیرہ۔

اس رجحان کے شکار عموماً ترقی پسند مصنفین ہی ہوئے تھے۔ لہٰذا ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، سید سجاد ظہیر، آل احمد سرور اور احتشام حسین وغیرہ جیسے متوازن فکر ناقدین نے اپنے مضامین کے ذریعے اس رجحان کا سد باب کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں ممتاز حسین کا مضمون "ماضی کے ادب عالیہ سے متعلق" خصوصی طور پر قابل ذکر ہے جو اشاعت کے بعد ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بن گیا تھا۔ ممتاز حسین نے ماضی کے ادب سے متعلق اردو کے پرجوش ناقدین کے خیالات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا۔

"ستم ظریفی تو اس وقت سے شروع ہوتی ہے جب میر و غالب کی شاعری میں کسانوں کی بغاوت اور پلاسی کی جنگ کا تذکرہ نہیں ملتا تو انہیں رجعت پرست کہہ کر الگ کردیا جاتا ہے۔ تاریخ کا یہ میکانکی تصور ہمیں دوسری قسم کی غلط فہمیوں میں مبتلا کردیتا ہے۔ کبھی کبھی ہم اشتراکی اور فیوڈل کا دو پلڑوں میں رکھ کر موازنہ کرنے لگتے ہیں اور جب فیوڈل نظام کا پلڑا ہلکا نظر آتا ہے تو پھر ماضی کی صحت مند روایات پر بھی حقارت سے دیکھنے کا یہ جذبہ در اصل تاریخ کو مٹانے کا جذبہ ہے اور تاریخ کو وہی مٹاتا ہے جس میں کچھ احساس کمتری ہوتا ہے وہ تمام ادیب و شعراء جو اپنے فن کو اس حد تک نہیں چمکا سکتے ہیں کہ اپنے کلام میں ایک ابدی حسن پیدا کرسکیں ماضی کی حسن روایات کو مٹانے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ ادبی حسن کا واہمہ ہی ختم ہوجائے۔" 1

1۔ ممتاز حسین (مضمون) ماضی کے ادب عالیہ سے متعلق: نقوش لاہور 1949

ممتاز حسین نے اپنے اس مضمون میں یونانی انگریزی اور روسی ادب سے مثالیں دیتے ہوئے اس مسئلے کے حل کے لئے مارکسی نقطہ نظر سے ایک کسوٹی بنانے کی بڑی حد تک کامیاب سعی کی تھی۔ اس سلسلے میں آل احمد سرور کے ایک مضمون بعنوان "توازن ادب اور زندگی میں" کا ذکر بھی ضروری ہے۔اس مضمون میں اپنی شعری اور لسانی روایت سے واقفیت کی ضرورت واہمیت پر زور دیتے ہوئے کہا گیا تھا کہ میر و غالب اور اقبال سے گہری واقفیت کے بغیر اردو ادب میں بڑا درجہ تو کجا قابل ذکر درجہ بھی حاصل نہیں کیا جاسکتا"۔ ۱

کچھ عرصے بعد راجندر سنگھ بیدی اور ہنس راج رہبر کے مذکورہ بیانات (کہ میر فراری اور قنوطی ہیں لہٰذا ان کی شاعری کا مطالعہ بے سود ہے اور مثنوی زہر عشق بوالہوسی اور جنس پرستی کی تلقین کرتی ہے) کو پیش نظر رکھ کر سید سجاد ظہیر نے "غلط رجحان" عنوان سے ایک مضمون سپرد قلم کیا جس میں ان دونوں بیانات کی مذمت کرتے ہوئے واضح لفظوں میں کہا گیا تھا کہ یہ نقطہ نظر غلط ہے اور ترقی پسند اسے ہرگز قبول نہیں کرسکتے۔ اس قسم کے تمام رجحانات کے خلاف جدوجہد کرنی چاہیے۔" ۲

غرض کہ اردو کی ادبی روایت اور اس کی ضرورت واہمیت سے متعلق محمد حسن عسکری کی چھیڑی ہوئی بحث اور "جھلکیاں" (ماہنامہ ساقی ' فروری 1949) کے بعد ادبی روایت سے متعلق اظہار خیال اور مضامین کی اشاعت کا سلسلہ کئی سال جاری رہا جس میں ممتاز شیریں' محمد دین تاثیر' ناصر کاظمی' انتظار حسین اور سلیم احمد وغیرہ نے بھی حصہ لیا۔ تاہم محمد حسن عسکری کے اس خیال سے صرف نظر کرنا آسان کام نہ تھا۔

"پرانے ادب والوں کے پاس روایت ہے مگر انہیں یہ نہیں

۱۔ آل احمد سرور (مضمون) توازن ادب اور زندگی میں' اردو ادب جولائی 1950

۲۔ سید سجاد ظہیر (مضمون) "غلط رجحان" ماہنامہ شاہراہ فروری مارچ 1951

معلوم کہ روایت زندہ کس طرح رہ سکتی ہے اور روایت کی
زندگی کے کیا معنی ہیں؟ نئے ادب والوں کے پاس روایت کو زندہ
رکھنے کے ذرائع ہیں مگر روایت کی اہمیت کا احساس نہیں۔ ادبی
روایت کتنی ہی جامد کیوں نہ ہو شعور کی تبدیلیوں کو نہیں روک
سکتی کیونکہ خارجی محرکات کو نظر انداز بھی کردیں تو بھی انسانی
شعور ایک جگہ قائم نہیں رہ سکتا۔ روایت کو اگر زندہ رہنا ہے تو
ان تبدیلیوں کے لئے کسی نہ کسی طرح جگہ نکالنی پڑے گی ورنہ
روایت مرجائے گی۔ دوسری طرف یہ بھی صحیح کہ ہے شعور کی
کوئی کیفیت بذات خود نہ تو بڑی اہم ہوتی ہے نہ معنی خیز۔ اسے
معنی خیز بنانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا مقابلہ وموازنہ
دوسری کیفیتوں سے کیا جائے۔ معنی تصادم ہی سے پیدا ہوتے
ہیں۔ ایسا معنی آفریں تصادم روایت کے اندر رہ کر ہی واقع
ہوسکتا ہے اور روایت ہی کے پاس اتنی مختلف کیفیتوں کا ذخیرہ
ہوتا ہے کہ نئی کیفیت کو ایک پس منظر مل سکے اس لئے روایت
کے اندر رہنا اور روایت کو وسعت دینا دونوں باتیں ضروری ہیں۔" [1]

ادبی روایت سے متعلق بحث اور مضامین کی اشاعت کے ضمن میں ٹی ایس ایلیٹ کے ایک مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" کے ترجمے کا ذکر بھی ضروری ہے جو "سویرا" (لاہور) کے شمارہ نمبر 17۔18 میں خاصے اہتمام سے شائع کیا گیا تھا۔ (یہ ترجمہ مختار صدیقی نے کیا تھا) ٹی ایس ایلیٹ انگریزی ادب کا ایک ایسا ممتاز شاعر اور نقاد ہے جس کی تخلیقات و تنقیدات کو پیش نظر رکھ کر روایت کا صحیح مفہوم اور تصور اخذ کیا جاسکتا ہے۔ ایلیٹ روایت کو قدما کے طرز و انداز کی تقلید کے مترادف

ا۔ محمد حسن عسکری: جھلکیاں (ساقی' فروری 1949)

نہیں مانتا اسی لئے اسے کمتر یا بے وقعت شے سمجھ کر نظر انداز بھی نہیں کرتا بلکہ روایت کی اہمیت کو تسلیم کرکے اس کا پورا پورا احترام کرتا ہے۔ اپنے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں ایلیٹ لکھتا ہے۔

> "روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لئے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اولا تو اس کے لئے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ جو ہر اس شاعر کے لئے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا رہے۔ تاریخی شعور کے لئے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ماضیت کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں لازماں اور زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو "زمان" میں اسے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔" ا

یہی نہیں بلکہ ایلیٹ کی نظر میں عہد حاضر کے تخلیق کاروں کے گزشتہ عہد کے تخلیق کاروں کے ساتھ رشتے کی اہمیت بھی کچھ کم نہیں ۔ وہ لکھتا ہے۔

"کوئی شاعر کوئی فنکار خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو تن

ا۔ ایلیٹ کے مضامین ترجمہ جمیل جالبی لاہور 1960 ص 138

تنہا اپنی کوئی مکمل حقیقت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی
بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ مرحوم شعراء اور فنکاروں سے اس کا
کیا رشتہ ہے۔ اس کو الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی
جاسکتی۔ اس کے لئے اسے مرحوم شعرا اور فنکاروں کے درمیان
رکھ کر تقابل وتفاوت کرنا پڑے گا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی
تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔" ۱

دراصل ٹی ایس ایلیٹ کے نزدیک تخلیق کار کے لئے ماضی کا شعور ایک ایسی لازمی شے ہے جس کے حصول کے لئے اسے ہر ممکنہ سعی کرتے رہنا چاہئے اور پھر تاعمر اس کی آبیاری بھی کرنی چاہئے کیونکہ یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے بقول ایلیٹ۔

"اس وقت تک حاصل نہیں ہوسکتی جب تک وہ اس لمحہ میں
زندہ نہ ہو جسے حال نہیں بلکہ ماضی کا لمحہ موجودہ کہہ سکتے ہیں
اور جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی
چیزیں مردہ ہوچکی ہیں بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا
چیزیں پہلے سے زندہ ہیں۔" ۲

پہلے کہا جاچکا ہے کہ ادبی روایت کے بارے میں غور وفکر اور بحث مباحثوں کا سلسلہ کئی سال تک چلتا رہا۔ "سویرا کے جس شمارے میں" روایت اور انفرادی صلاحیت "عنوان سے ٹی ایس "ایلیٹ کے مضمون کا ترجمہ شائع ہوا تھا اسی کے ساتھ "ایلیٹ' روایت اور انفرادی صلاحیت" عنوان سے ایک مذاکرہ بھی شامل اشاعت کیا گیا جس میں مختار صدیقی' مظفر علی سید' ظہیر کاشمیری' عبادت بریلوی' سجاد ظہیر' عارف

۱۔ ایلیٹ کے مضامین ترجمہ جمیل جالبی لاہور 1960 ص 139

۲۔ ایلیٹ کے مضامین ترجمہ جمیل جالبی لاہور 1960 ص 152

عبد المتین، ممتاز مفتی اور محمد حسن نے مذکورہ عنوان کے تحت اپنے خیالات کا اظہار کیاتھا۔ اس طرح اس عہد میں تخلیق کاروں میں روایت کی اہمیت کا احساس پیدا ہوا جس کے تحت اردو ادب کی روایت کو سمجھنے کی ضرورت بھی محسوس کی گئی۔

دوقومی نظریے کی بنیاد پر ہندوستان کی تقسیم تو ہوگئی تھی لیکن تاریخ، ادب، تہذیب اور ثقافت کی تقسیم کیونکر ممکن تھی۔ تقسیم کے بعد جب پاکستان وجود میں آگیا تو وہاں کے دانشوروں اور مصنفوں کواس ضمن میں نہایت پیچیدہ مسائل سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ ایک بے حد اہم اور گمبھیر مسئلہ یہ ابھرا کہ پاکستان کی تاریخ، ادب وفنون اور تہذیب وثقافت کی علاحدہ شناخت کیسے قائم کی جائے۔اس مسئلے کے حل کی کوششوں نے وہاں جڑوں کی تلاش کے رجحان کو جنم دیا جس کے زیر اثر روایت کی بحثوں کے درمیان پاکستانی ادب اور اسلامی ادب کی بحثیں چھڑ گئیں۔ یہ بحثیں بھی محمد حسن عسکری سے منسوب ہیں۔ انہوں نے "ساقی" (جولائی 1949) کے ادبی کالم "جھلکیاں" میں غالباً پہلی بار اس موضوع پر اظہار خیال کیاتھا۔ پاکستانی ادب یا اسلامی ادب کا نظریہ عام کرنے کی منصوبہ بند کوششوں کے باوجود پاکستان میں ملی شعور کی بنیادوں پر نہ تو قابل ذکر تخلیقات وجود میں آسکیں اور نہ اسلامی ادب کا نظریہ فروغ پاسکا گوکہ اس خصوص میں سعی کرنے والے چند قلم کار آج بھی موجود ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ اسلامی ادب کے بارے میں محمد حسن عسکری اور جماعت اسلامی کے نقطہ نظرباہم دگر بہت مختلف ہیں۔ مثلاً عسکری ادب میں صداقت پسندی کی بات کرتے ہوئے جب پاکستانی یا اسلامی ادب کی شرط اولین یہ قرار دیتے ہیں کہ۔

> "اس میں ریاکاری کو مطلق دخل نہ ہو۔ اگر آپ اسلام کے کسی اصول پر ایمان نہ لاسکے تو اپنے افسانے یا نظم میں اپنا پورا ذہنی یا روحانی تجربہ پیش کیجئے کہ فلاں فلاں نفسیاتی محرکات مجھے ایمان نہیں لانے دیتے۔" ۱

۱۔ بحوالہ نظیر صدیقی (مضمون) محمد حسن عسکری "ماہنامہ جواز" دسمبر 1977 تا مئی 78

تو یہ بات وہ قرآن حکیم یا رسول کریم کی تعلیمات کے حوالے سے نہیں بلکہ ایک فرانسیسی ادیب آندرے زید کے حوالے سے کہتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے اسلامی ادب کے تصور سے اختلاف کرتے ہوئے اسی زمانے میں فراق گورکھپوری نے بھی "اسلامی ادب" کے عنوان سے ایک عالمانہ مضمون سپرد قلم کیا تھا۔ جس میں نہایت مدلل انداز میں اس نظریئے کو مسترد کیا گیا تھا۔ نقوش (لاہور) میں کچھ عرصہ یہ بحث بھی جاری رہی فراق گورکھپوری اپنے مضمون میں لکھتے ہیں۔

"ہندوستان اور پاکستان کے کئی حلقوں میں ہندو ادب یا اسلامی ادب ہندوستانی تہذیب یا اسلامی تہذیب کی باتیں اٹھتی رہتی ہیں اور تحریکیں چھڑتی رہتی ہیں۔ ایسے مسائل پر مناسب غور و فکر کرنا اور پھر صحیح اور کار آمد نتیجہ پر پہنچنا بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ ہمارا ادب و تہذیب بلکہ ہمارا اجتماعی شعور و کردار کیسا ہو؟ ہماری قومی زندگی کا جسم و جاں کیسا ہو؟ یہ سب باتیں فیصلہ کن حد تک اس پر منحصر ہیں کہ ہم جینے اور دنیا میں ترقی کرنے کے لئے کیا کیا کرتے ہیں۔ پہلے علم و تعلیم کو لیجئے۔ علوم ملکی مذہبی یا ملی نہ ہیں نہ ہوسکتے ہیں۔ علم و تعلیم کے معاملے میں ہندوستان و پاکستان کے لئے دنیا کے دوسرے غیر ہندو و غیر مسلم متمدن ملکوں اور قوموں سے کسی اہم لحاظ سے مختلف طریقہ اختیار کرنا ناممکن ہے۔ زراعت اور صنعت کے کاموں میں بھی غیر مسلم و غیر ہندو ترقی پذیر قوموں کے ساتھ قدم بقدم چلنا ہے ہماری پوری اقتصادی زندگی، سیاسی زندگی، تمدنی زندگی، تمام اہم امور میں اور اہم پہلوؤں میں بنیادی اور مرکزی تصورات میں اور بڑے مقاصد میں دنیا کے بیدار ملکوں اور فرقوں سے مختلف نہیں ہوسکتی۔" [1]

---

[1] فراق گورکھپوری (مضمون) اسلامی ادب: نقوش (لاہور) شمارہ نمبر فروری۔ مارچ ۱۹۵۳ء

اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے فراق گورکھپوری مزید لکھتے ہیں۔

"بہت سی چیزوں میں مثلاً ہندوستان کی زبان یا زبانیں اور پاکستان کی زبان یا زبانیں' غذا یا غذائیں پہناوا یا پہناوے اور کچھ رسوم ایشیا اور یورپ یا دنیا کے دوسرے حصوں سے مختلف رہیں گے لیکن ان اختلافات کو جزوی یا فروعی سمجھنا چاہئے۔تہذیب اور تمدن کے معاملے میں دنیا ہندوستان اور پاکستان سمیت بڑی تیزی سے ایک وحدت کی طرف بڑھ رہی ہے۔ ایک اکھنڈ انسانیت کی تخلیق و تعمیر بہت تیزی سے ہو رہی ہے اور تمام ڈیڑھ اینٹ کی مسجدیں ڈھائی جارہی ہیں۔ علوم ہی کے لئے نہیں بلکہ پوری تہذیب و تمدن کے لئے اب ایشیائی یا یوروپی' مشرقی یا مغربی رہنا ناممکن ہو رہا ہے۔ نئی دنیا کی تاریخ یہ کلمہ پڑھ رہی ہے۔" ۱

محمد حسن عسکری نے اس ضمن میں ڈاکٹر آفتاب احمد کے نام ایک خط میں لکھا کہ فراق صاحب نے اسلامی ادب ہی کی بحث چھیڑ دی ہے۔ اب بھلا انھیں کیا جواب دوں۔ پھر اصل بات یہ ہے کہ جب کسی کو پاکستانی ادب پیدا کرنے کی فکر ہی نہیں تو مجھے کیا پڑی ہے کہ میں خواہ مخواہ بحث مباحثے کرتا پھروں؟ ۲ اس خط سے پاکستانی ادب کی تحریک سے ان کی عدم دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے لیکن یہ محض ایک وقتی کیفیت تھی۔ دراصل پاکستانی ادب کا مسئلہ اس قدر پیچیدہ تھا کہ اس کی صحیح تعریف متعین کرنا بھی جوئے شیر لانے سے کم نہیں تھا۔ح۔۳

۱۔ فراق گورکھپوری (مضمون) اسلامی ادب : نقوش لاہور فروری مارچ 1953

۲۔ محمد حسن عسکری کے خطوط بنام ڈاکٹر آفتاب احمد : تخلیقی ادب : شمارہ 4

۳۔ --- غرضیکہ کوئی ایسی کلید نہیں ملتی جس سے پاکستانی ادب کے مسئلے کو کھولا جاسکے اور ہندوستان میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اسکی انفرادیت کو ثابت کیا جاسکے۔ پھر ہندوستانی ادب تو ایک مسئلہ ہے ہمیں یہ بھی دکھانا ہے پاکستانی ادب دنیا کی اور قوموں کے ادب سے کس طرح مختلف ہے اور خود دنیائے اسلام میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اس کی کیا انفرادیت ہے۔" (سلیم احمد (مضمون) پاکستانی ادب کا مسئلہ : معیار" پاکستانی ادب نمبر)

ماضی کے ادب عالیہ اور ادبی روایت کے معاملے میں سرحد کے دونوں طرف کے اردو مصنفین کے انداز فکر میں مماثلت کے باوجود کسی قدر مختلف رویے دکھائی دیتے ہیں جو دونوں ملکوں کے اپنے حالات' ماحول اور سیاست کے اثرات کا نتیجہ قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں۔

"ہندوستان میں روایت کے احیاء کا وہ انداز ناممکن تھا جو پاکستان میں اختیار کیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ روایت کی اہمیت اور ادب میں اس کی ضرورت تسلیم کرنے کے باوجود ہندوستان کے اردو ادیب روایت کی کسی نظریاتی بحث میں نہیں الجھے لیکن یہاں بھی 1947 کے بعد روایت پسندی کو فروغ ملا۔ ہندستان کے ادیبوں نے بھی کلاسیکی ادب میں دلچسپی لی۔ غزل کو از سر نو زندہ کیا اور میر کے لہجہ کو اپنانے کی کوشش کی ۔ فرق یہ ہے کہ پاکستان میں روایت کا وہ تصور مقبول ہوا ہے جسے حسن عسکری اور ناصر کاظمی وغیرہ نے پیش کیا۔ یعنی روایت ایک ناقابل تغیر حقیقت ہے جب کہ ہندوستان میں ایلیٹ کے تصور کو مقبولیت حاصل ہوئی۔" ۱

بہرحال روایت اور کلاسیکیت کو سمجھنے اور ان سے رشتہ برقرار رکھنے کی سعی نے ایک طرف تو شاعری میں داخلی رجحان کو فروغ دیا جس کے نتیجے میں شعراء خارجی انداز سے گریز کرنے اور سیاسی موضوعات شاعری سے دامن بچانے لگے۔ لہجے کی خطابت آمیزی اور گھن گرج اب قبیح اور ناگوار محسوس ہونے لگی اور دھیمے دھیمے گفتگو کا انداز پسند کیا جانے لگا۔ دوسرے یہ کہ ان روایتی اصناف سخن کے امکانات کو پھر سے آزمایا جانے لگا جو ترقی پسندی کے دور میں سخت ناپسندیدگی اور عتاب کا شکار

۱۔ جدید اردو نظم نظریہ و عمل : عقیل احمد صدیقی' ص 268۔ 269

ہو کر بڑی حد تک نظر انداز ہو کر رہ گئی تھیں یا جن میں سے بیشتر اصناف کو فرسودہ اور فضول محض سمجھ کر طاق نسیان پر رکھ دیا گیا تھا۔ ان میں قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، واسوخت، شہر آشوب، ہجو، نوحہ، رباعی، قطعہ اور دوہا ایسی اصناف خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ غزل بھی کسی حد تک اسی ذیل میں آتی ہے کہ ترقی پسندی کے اوائلی عہد میں اسے "ساختی خصوصیات کی حامل"[1] قرار دے کر اس سے گریز کا رویہ بھی اختیار کیا گیا تھا۔

جعفر طاہر اور عبدالعزیز خالد نے کینٹوز اور منظوم ڈراموں کے علاوہ مثنوی اور قصیدہ ایسی اصناف میں بھی اپنی قادرالکلامی کے جوہر دکھائے۔ جاں نثار اختر اور نجیب الرحمان نے ساقی نامے کی طرز میں طبع آزمائی کی۔ خلیل الرحمان اعظمی اور وحید اختر نے ہجو اور مرثیے کی اصناف میں بھی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا۔ رباعی ایسی سخت صنف کو جوش ملیح آبادی، یاس یگانہ چنگیزی اور امجد حیدر آبادی نے جس منزل تک پہنچایا تھا اس سے آگے لے جانا اگر ناممکن نہیں تو دشوار گزار ضرور تھا لیکن فراق گورکھپوری نے "روپ" کی رباعیات میں اس فن کو ایک بالکل نئی اور اچھوتی جہت عطا کی ہے۔ فراق کی رباعیاں معنوی اور لسانی اعتبار سے اس عہد کے ایک زبردست اور خوش آئند تجربے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان رباعیات میں عورت کو جس روپ میں ابھارا گیا ہے اس کی نظیر اس سے پہلے کی اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتی۔ مثال کے طور پر یہ رباعیاں ملاحظہ ہوں۔

ماں اور بہن بھی اور چہیتی بیٹی گھر کی رانی بھی اور جیون ساتھی
پھر بھی وہ کامنی سراسر دیوی اور سیج پہ بیسوا وہ رس کی پتلی

۱۔ برطانوی سامراج جاگیرداری کی لاش کو کندھوں پر لئے ہوئے پھر رہی ہے جس کی عفونت اور گندگی ہمارے تمدن اور ادب میں زہریلا مادہ اور گندگی پیدا کر رہی ہے چنانچہ غزل اپنی تمام ساختی خصوصیات کے ساتھ اور ادب کی گردن پر ابھی تک سوار ہے۔" علی سردار جعفری (مضمون) ترقی پسند مصنفین کی تحریک : نیا ادب : اپریل 1939

کس پیار سے دے رہی ہے میٹھی لوری ہلتی ہے سڈول بانہہ گوری گوری
ماتھے پہ سہاگ آنکھ میں رس' ہاتھوں میں بچے کی ہنڈولے کی چمکتی ڈوری

وہ ہونٹ ڈری ڈری نگاہوں سے دعا معصوم آنکھوں میں اشک چھلکا چھلکا
زہر اب وفا کو حسن کرتا ہے قبول یا بس کا پیالہ شیو نے ہاتھوں میں لیا

رکشا بندھن کی صبح رس کی پتلی چھائی ہے گھٹا گگن پہ ہلکی ہلکی
بجلی کی طرح لچک رہے ہیں لچھے بھائی کے ہے باندھتی چمکتی راکھی

محولہ بالا مثالوں سے ظاہر ہے کہ "روپ" کی رباعیات میں فراق گورکھپوری نے اس روایتی صنف کو بالکل نئے اور اچھوتے انداز میں برتا ہے اور اس طور نئے امکانات کو نہایت کامیابی سے بروئے کار لانے کا بے مثال تجربہ کیا ہے۔

اردو میں واسوخت نگاری کا آغاز عہد میر میں ہوا تھا اور اس صنف میں اولیت کا سہرا بھی میر ہی کے سر ہے۔ میر سے لے کر داغ تک واسوخت نگاری کی روایت ملتی ہے۔ اس کے بعد اس صنف کو فیض احمد فیض اور مخدوم محی الدین نے نئی زندگی عطا کی لیکن ان کے واسوخت اس صنف کی معینہ تعریف کے احاطے سے باہر کی چیز ہیں۔ مثلاً فیض احمد فیض نے جو واسوخت لکھا اس میں حسب دستور سب سے پہلے اظہار عشق کی ضرورت محسوس نہیں کی بلکہ اس جذبے کو بین السطور سے عیاں ہونے دیا۔ اس کے بعد نہ صرف یہ کہ معشوق کا سراپا نہیں لکھا بلکہ اس کی جنس بھی ظاہر نہیں ہونے دی اور روایتی انداز میں اس کی بے وفائیوں کا ذکر کرنے کی بجائے اس کے تمام جور و ستم کے لئے خود کو مورد الزام گردانا ہے اور اس پورے واسوخت میں ایک خاص قسم کی طنزیہ فضا پیدا کر کے اس طنز کے ذریعے واسوخت کی بنیادی شناخت برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

سچ ہے ہمیں کو آپ کے شکوے بجا نہ تھے
بے شک ستم جناب کے سب دوستانہ تھے
ہاں جو جفا بھی آپ نے کی قاعدے سے کی
ہاں، ہم ہی کاربند اصول وفا نہ تھے
آئے تو یوں کہ جیسے ہمیشہ تھے مہرباں
بھولے تو یوں کہ گویا کبھی آشنا نہ تھے
کیوں داد غم ہمیں نے طلب کی برا کیا
ہم سے جہاں میں کشتہ غم اور کیا نہ تھے
گر فکر زخم کی، تو خطاوار ہیں کہ ہم
کیوں محو مدح خوبی تیغ ادا نہ تھے
ہر چارہ گر کو چارہ گری سے گریز تھا
ورنہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لا دوا نہ تھے
لب پر ہے تلخی مے ایام ورنہ فیض
ہم تلخی کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

فیض کے بعد اسی انداز کی ایک بہترین مثال ساحر لدھیانوی کی نظم "ملاقات" کی شکل میں دیکھی جا سکتی ہے۔ فیض نے واسوخت کے علاوہ اسی دور میں ایک "نوحہ" بھی لکھا ہے۔ شاعری کی دیگر اصناف کی طرح اردو میں نوحہ عربی یا فارسی سے نہیں آیا۔ ہمارے ادب میں کا آغاز دکن سے ہوا اور پھر شمالی ہند میں میر و سودا نے اس کی روایت کو مستحکم کیا۔ انہیں کے نوحے بعض خوبیوں کی بنا پر امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ فیض کا مذکورہ نوحہ گو کہ بادی النظر میں اس روایت سے انحراف کا احساس دلاتا ہے لیکن درحقیقت اسی روایت کی تجدید کا نمونہ ہے۔ نوحہ کا ابتدائی حصہ ملاحظہ ہو۔

مجھ کو شکوہ ہے مرے بھائی کہ تم جاتے ہوئے
لے گئے ساتھ مری عمر گزشتہ کی کتاب

اس میں تو میری بہت قیمتی تصویریں تھیں
اس میں بچپن تھا مرا اور مرا عہد شباب
اس کے بدلے مجھے تم دے گئے جاتے جاتے
اپنے غم کا یہ دمکتا ہوا خوں رنگ گلاب

"شہر آشوب" بھی ایک قدیم صنف سخن ہے جس کی روایت ہمارے شعری ادب میں خاصی پرانی ہے۔ شاکر ناجی' مرزا سودا' میر تقی میر اور نظیر اکبر آبادی وغیرہ کے شہر آشوب اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ انقلاب 1857 سے متعلق شہر آشوب بھی کچھ کم اہمیت نہیں رکھتے لیکن داغ اور محسن کے بعد منیب الرحمان نے اس صنف کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان کا شہر آشوب اپنے عہد کے سیاسی' سماجی اور اقتصادی حالات کا آئینہ ہے۔ نمونے کے طور پر یہ دو بند ملاحظہ ہوں۔

پڑے ہیں شاہراہوں پر مہاجر غریبوں کا نہیں کوئی ٹھکانا
کبھی تقدیر پر کرتے ہیں لعنت بناتے ہیں کبھی خود کو نشانا
دیار اجنبی میں کون کس کا ستم کا چاہیئے کوئی بہانا
سپاہی کی بندھی ہے ان سے رشوت زباں زد اس کی ہیبت کا فسانا
بڑے انداز سے چلتا ہے تن کے

پڑھے لکھوں پہ ہیں کیا کیا مصائب نہیں یہ راز تجھ پر آشکارا
ہر اک کو ہے یہاں فکر معیشت ہزاروں کا نہیں ہوتا گزارا
خوش آں روزے کہ جب ہنگام مشکل کلرکی یا خدا پر تھا سہارا
پر اب کہتے ہیں ارباب حکومت خدا تیرا ہے' باقی سب ہمارا
عجب نقشے ہیں اس دارالمحن کے

منیب الرحمان کا "ساقی نامہ" اور ساقی نامہ کی طرز پر جاں نثار اختر کا "امن نامہ" بھی روایتی اصناف کی تجدید کے خصوص میں کی گئی کامیاب کوششیں ہیں۔

جمہوری دور میں قطعات نگاری کو کافی فروغ ملا اور اس صنف کی مقبولیت میں اضافہ ہوا۔ فراق اور جوش کے علاوہ فیض احمد فیض، مجاز لکھنوی، اختر انصاری، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش، جاں نثار اختر، ساحر لدھیانوی، عبدالحمید عدم اور نریش کمار شاد وغیرہ نے اپنی تخلیقی کاوشوں سے نہ صرف یہ کہ اس فن کو چمکایا بلکہ ایک نئی زندگی عطا کی۔ قطعات نگاری کا فن کافی پرانا ہے۔ اردو میں قطعات بقول قاضی سلیم عموماً چار نمونوں پر کہے جاتے رہے ہیں

۱۔ کسی غزل کے دو چار شعر جو کسی طرح کا باطنی یا خارجی ربط رکھتے ہیں درمیان میں "ق" لکھ کر قطعہ بند کر لئے جائیں۔ ۲۔ دو مصرعوں میں ایک ادعا کیا جائے بقیہ دو میں کوئی تشبیہ دی جائے تکمیل کا احساس خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ ۳۔ کسی مختصر کہانی کی کڑیاں چار مصرعوں میں اس طرح جوڑ دی جائیں کہ خود بخود ایک تصویر ابھر آئے۔ ۴۔ کسی جذبے یا مشاہدے کو ایک مختصر نظم کے روپ میں ڈھالا جائے۔" ۱

ان میں سے پہلی صورت کی مثالیں پرانے اساتذہ کے دیوانوں میں کثرت سے نظر آتی ہیں۔ دوسری صورت کی مثالیں فراق گورکھپوری اور جوش ملیح آبادی کے علاوہ اسرارالحق "مجاز" احسان دانش، عبدالحمید عدم اور نریش کمار شاد کے قطعات میں عام طور پر ملتی ہیں۔ تیسری صورت احمد ندیم قاسمی کے قطعات سے عبارت ہے اور چوتھی صورت کی مثالیں فیض احمد فیض، اختر انصاری دہلوی، جاں نثار اختر اور ساحر لدھیانوی کے یہاں پائی جاتی ہیں۔ اس دور میں قطعات کے کئی مجموعے شائع ہو کر منظر عام پر آئے۔ (مثلاً احسان دانش کا "جادہ نو" اختر انصاری کا "آبگینے" احمد ندیم قاسمی کا "دھڑکنیں" اور پھر اسی کا دوسرا ایڈیشن "رم جھم" نریش کمار شاد کا "قاشیں" وغیرہ وغیرہ جو اس صنف کی مقبولیت کے ثبوت کہے جاسکتے ہیں۔ فیض احمد فیض کے اس

۱۔ قاضی سلیم (تبصرہ) قاشیں از نریش کمار شاد "صبا" دسمبر 1956

درمیان شائع ہونے والے دونوں مجموعوں (دست صبا اور زنداں نامہ) میں نظموں اور غزلوں کے ساتھ ساتھ قطعات کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ ان میں سے چند قطعات تو آج تک دہرائے جاتے ہیں۔ مثلاً۔

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے ؟
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

اختر انصاری دہلوی نے اس صنف میں اپنی تخلیقی قوت کو کچھ اس طرح سمو دیا کہ ایک عرصہ تک اختر انصاری اور قطعات نگاری کی حیثیت لازم و ملزوم کی سی ہو کر رہ گئی تھی۔ اختر انصاری کے قطعات بقول خلیل الرحمان اعظمی احساس کی نزاکت' جذبات کی شدت اور رومانی و جمالیاتی کیفیات کے حسین و دلاویز نمونے ہیں۔ ایک قطعہ ملاحظہ ہو۔

جو پوچھتا ہے کوئی آج کیوں ہیں سرخ آنکھیں؟
تو آنکھ مل کے یہ کہتا ہوں "رات سو نہ سکا"
ہزار چاہوں مگر یہ نہ کہہ سکوں گا کبھی
کہ رات رونے کی خواہش تھی اور رو نہ سکا

ساحر لدھیانوی نے اگرچہ بہت زیادہ قطعات نہیں لکھے لیکن ان کے چند قطعات نے بے پناہ مقبولیت حاصل کی۔ ان قطعات میں ساحر کا مخصوص انداز اور لب و لہجہ متاثر کرتا ہے۔ مثال دیکھیے۔

چند کلیاں نشاط کی چن کر مدتوں محوِ یاس رہتا ہوں
تیرا ملنا خوشی کی بات سہی تجھ سے مل کر اداس رہتا ہوں

عبوری دور میں جمیل الدین عالی نے غزلوں اور گیتوں کے علاوہ "دوہے" کی صنف میں خوب طبع آزمائی کی اور بڑی ثابت قدمی کے ساتھ اس صنف کو اپنے تخلیقی

اظہار کا ذریعہ بنالیا۔ جس کے نتیجے میں آگے چل کر اردو میں دوہے کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ جمیل الدین عالی کے چند دوہے ملاحظہ ہوں۔

روپ بھرا مرا سپنوں نے یا آیا میرا میت
آج کی چاندنی ایسی جس کی کرن کرن سنگیت

ساجن ہم سے ملے بھی لیکن ایسے ملے کہ ہائے
جیسے سوکھے کھیت سے بادل بن برسے اڑجائے

آزادی کے بعد کے اہم ادبی میلانات میں سے ایک صنف غزل کی مقبولیت اور ترقی بھی ہے جسے کئی نقادوں نے تخلیق کاروں کی غزل کی طرف مراجعت یا صنف غزل کے احیاء سے تعبیر کیا ہے۔ آزادی کے بعد کی اردو غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

"تقسیم کے بعد غزل کے عروج کا حیرت انگیز اور مسرت آفریں واقعہ اس لئے نمودار نہیں ہوا کہ نظم کا دور ختم ہوگیا تھا بلکہ اس لئے کہ بحیثیت مجموعی نئے حالات میں فرد کے ذاتی رجحانات ملک و ملت کے اجتماعی رجحانات میں ضم ہوکر رہ گئے تھے اور غزل کو چونکہ ہمیشہ سے اجتماعی کیفیات و تاثرات کو ایجاز و اختصار کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھالنے کی قدرت حاصل رہی ہے لہٰذا وہ ایسے موقع پر ایک بالکل نئے اور تازہ انداز کے ساتھ ابھری اور بساط ادب پر چھاگئی۔ چنانچہ اس دور میں پرانے غزل گو شعراء کے علاوہ نہ صرف ہمارے اچھے نظم گو شعراء نے بھی خود کو غزل کی طرف مائل پایا بلکہ بہت سے نئے لکھنے والے بھی اس کارواں میں شامل ہوگئے۔" [1]

1۔ محمد حسن عسکری (مضمون) میر اور نئی غزل (ا) انسان اور آدمی ص 173

یہ بھی حقیقت ہے کہ ماقبل آزادی جدید نظم کے عروج اور ہیئت و تکنیک کے تجربات کے باعث اکثر شعراء نے اس صنف کو بڑی حد تک نظرانداز سا کردیا تھا۔ بعض ترقی پسند مصنفین تو اس صنف کو جاگیردارانہ تہذیب کی علامت قرار دے کر کھلم کھلا اس کی مخالفت پر کمربستہ ہوگئے تھے۔ بہرحال آزادی کے بعد اردو غزل کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی، اس دور کے غزل گو شعراء میں فراق گورکھپوری، جگر مراد آبادی، حفیظ ہوشیار پوری، معین احسن جذبی، فیض احمد فیض، عبدالحمید عدم، احمد ندیم قاسمی، نور بجنوری، ناصر کاظمی، جمیل الدین عالی، ابن انشاء، شاد عارفی، قتیل شفائی، اختر ہوشیار پوری، مجروح سلطان پوری، شہرت بخاری، انجم رومانی، شیر افضل جعفری، نشور واحدی، شان الحق حقی، باقی صدیقی، عارف عبدالتین، سراج الدین ظفر، سرشار صدیقی، محسن بھوپالی، خلیل الرحمان اعظمی، ضیاء جالندھری، شبنم رومانی، شاذ تمکنت، وحید اختر، وزیر آغا، نصیر حیدر، ظفر اقبال، شہزاد احمد، حسن نعیم، احمد فراز، باقر مہدی، بشر نواز، تیغ الہ آبادی، شکیب جلالی، من موہن تلخ، زہرہ نگاہ، سلیم احمد، سجاد باقر رضوی اور احمد مشتاق وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ان شعراء میں سے کئی نظم کے ساتھ ساتھ پہلے بھی غزلیں لکھتے رہے ہیں لیکن آزادی کے بعد مخدوم محی الدین، مختار صدیقی، یوسف ظفر، قیوم نظر، وغیرہ جیسے کئی خالص نظم نگار شعراء بھی غزل گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور اس صنف میں قابل قدر کام سرانجام دیا۔

آزادی کے بعد غزل میں طرز میر کی تقلید اور داخلیت کی طرف بڑھتے ہوئے رجحان کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ بقول محمد حسن عسکری "1949 کی دنیا کے لئے میر کی شاعری کہیں زیادہ معنی خیز ہے اسلئے کہ نئے غزل گوؤں کی طبیعت کو میر سے ایک فطری علاقہ ہے۔" پروفیسر خورشید الاسلام کا بھی یہی خیال ہے کہ 1947 کے بعد کے واقعات نے جو ذہنی فضا پیدا کی تھی وہ میر کے دور سے ملتی جلتی تھی۔ وہی افرا تفری، انتشار بے یقینی، پرانی قدروں کا کھوکھلاپن اور نئے تصورات کی بے رنگی و تذبذب اس کے اثر سے پاکستان اور ہندوستان دونوں ملکوں میں میر کے لہجے کی تقلید غزل میں عام ہونے لگی۔" [1]

1۔ خورشید الاسلام (اختتامی تقریر) اردو ادب آزادی کے بعد ص 175

جدیدیت کے مضمرات

جدید طرز احساس کی تشکیل میں جہاں ایک طرف انیسویں اور بیسویں صدی کے مقبول عام فلسفوں اور مختلف افکار و تصورات کا زبردست ہاتھ رہا ہے وہاں ان تحریکات و رجحانات کی بھی اپنی جگہ بڑی اہمیت ہے جن کا تعلق ادب اور لسانیات سے تھا۔ صرف اتنا ہی نہیں جدید تہذیب اور سائنسی و تکنیکی ترقی نے منفی اور مثبت ہر دو نوعیت کے اثرات بھی انسانی ذہن پر قائم کئے ہیں۔ ان اثرات سے بھی صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ ان کے آثار کا سلسلہ ہمارے یہاں ماضی میں انیسویں صدی تک چلا گیا ہے۔ جبکہ مغرب میں اس کی تاریخ گزشتہ تین چار صدیوں پر محیط ہے۔ گویا نشاۃ الثانیہ سے انسانی ذہن ایک نئے تہذیبی دور میں داخل ہوجاتا ہے۔

اردو ادب میں جس تصور نے سب سے پہلے ایک ہمہ گیر قوت کے طور پر اثر قائم کیا وہ مارکسزم ہے۔ ادب میں اسی کے اثر کے تحت ترقی پسند ادبی تحریک کا آغاز ہوا۔ جیساکہ ابتدائی ابواب میں لکھا گیا ہے کہ یہ تحریک بڑی دور تک سیاسی نوعیت کی حامل تھی جس پر پارٹی لائن کا غلبہ تھا۔ دوسری اہم ترین بات یہ ہے کہ اسے موضوعات و افکار سے سروکار تھا۔ اسی لئے اجتماعیت اور تعمیم نے بے حد فروغ پایا۔ شعراء نے لسانی اسلوبی اور ہیئتی تجربات کو غیر ضروری قرار دیا۔ جسکے نتیجے میں ترقی پسند شاعری اپنی حدود سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ آہستہ آہستہ ادعائیت کی لے اتنی بڑھ

گئی کہ ہر وہ ادب جو اجتماعی مسائل سے بے بہرہ ہے اور جس کے اظہار کے طریقے
میں ابہام اور پیچیدگی ہے اسے رجعت پسندی اور زوال پرستی سے موسوم کیا جانے
لگا۔ ترقی پسند ادب کے زوال کا آغاز اسی مرحلے سے ہوتا ہے۔

ترقی پسند ادب کا جھکاؤ اجتماعی مسائل و موضوعات کی طرف تھا تو دیگر نئے ادبی
رجحانات کا رخ انفرادی مسائل کی سمت تھا۔ جس طرح اجتماعیت خارج کی تمام زندگی
اور اس سے متعلقہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی مسائل پر محیط ہے اور حدود کے اعتبار
سے قومی اور بین الاقوامی مسائل و موضوعات تک اس کا دائرہ محیط ہے، اسی طرح
انفرادیت محض اس محدود ترین انفرادیت کے ساتھ خصوصیت نہیں رکھتی جو انسان کو
صرف ایک فرد کی حدود میں باندھ دیتی ہے۔ بجائے اس کے انفرادیت کا تعلق فرد کے
داخلی جذبات و احساسات، وجود کے تجربات، جنسی و نفسی پیچیدگیوں سے ہے۔ اتنا ہی
نہیں فرد کا تجربہ جس طرح اپنی ایک نجی خصوصیت رکھتا ہے اسی طرح اس کے اظہار
و اسلوب کا طریقہ بھی دیگر اظہارات سے مختلف ہوگا۔ ہر فرد اپنی فکر، طرز احساس اور
ردعمل میں دوسری ہستی سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف اس کے الفاظ کے برتنے کے
طریقوں میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے علم برداروں نے
ارادی طور سے اس نفسیاتی نکتے سے صرف نظر کیا جس کے باعث ان کے اظہار کے
طریقوں اور اسالیب میں یکسانیت پیدا ہوگئی جبکہ نئے شعراء نے اس راز کو بخوبی سمجھا
اور اپنے طرز احساس کو اپنے لئے مشعل راہ بنایا۔

جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا جاچکا ہے کہ حلقہ ارباب ذوق نے جن رجحانات کو
فروغ دینے کی سعی کی تھی ان میں نفسیاتی اور ہیئتی رجحانات سرفہرست ہیں۔ ترقی پسند
تحریک نے اپنا سارا زور موضوع پر صرف کیا تھا تو حلقے نے ہیئت پر۔ اسی لئے دونوں
کے یہاں ادعائیت اور انتہا پسندی پیدا ہوگئی تھی۔ خلیل الرحمان اعظمی نے ایک جگہ
لکھا ہے کہ:

"میرا جی کے حلقے سے وابستہ بعض شعراء ہیئت کے تجربوں کے

سلسلے میں فیشن اور فارمولے کا بھی شکار ہوئے۔ ایسا معلوم ہوتا
ہے کہ ان میں تخلیقی جوہر اور انفرادی احساس کی کمی تھی۔
انہوں نے نئی ہیئت کی جستجو کسی نئے کرب یا نئے جذبے اور
تجربے کے اظہار کے لئے نہیں کی تھی۔ بلکہ محض نئے بننے کے
شوق میں۔ اس لئے ان میں سے بیشتر کی نظمیں اسلوبی چٹکلوں
سے زیادہ آگے نہ جاسکیں۔" ا

گویا ہیئت کی جستجو ہی حلقے کا ایک بہت بڑا مقصد اور منشا تھا۔ تحلیل نفسی کے سلسلے میں میراجی کے علاوہ کوئی اور نام ایسا نہیں ہے جس کے یہاں اس کا اثر اس قدر ہمہ گیر ہو۔ 1955 کے بعد ابھرنے والے شعراء کے یہاں نفسیاتی رجحان پوری شدت کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے۔ میراجی کے حلقے میں اس کے ابتدائی نقوش ہی ملتے ہیں جبکہ آزادی کے بعد یہ نقوش ایک مستحکم شکل اختیار کرلیتے ہیں۔ آزادی سے قبل میراجی اور ان کے معاصر ہم خیال شعراء نے اسے محض جنس تک محدود کردیا تھا اور لاشعور کا عمل ان کے نزدیک محض اتنا تھا کہ اس کے حوالے سے ادبی اظہارات میں ابہام پیدا ہوجاتا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق ابہام ادب کی معنویت کو بڑھانے کا نام ہے لیکن حلقے کے شعراء نے ابہام برائے ابہام اور جنس برائے لذت کے تصور کے مطابق شاعری کی۔ ان کے اظہار میں ان کی نوعیت فیشن کی تھی۔ کسی اندرونی جبر اور تجربے کے تحت یہ عمل نہیں ہوا تھا۔ اسی لئے ان کے نفسیاتی رجحان میں تجدید کا پہلو اجاگر ہوا۔ یہ چیز محض ایک تجربہ اور وہ بھی کچا اور ادھورا تجربہ بن کر رہ گئی۔ 1947 کے بعد جب تحلیل نفسی کو ہمارے ملک میں ایک تجربی علم کی حیثیت مل گئی اور متعدد یونیورسٹیوں اور کالجوں میں اسے داخل نصاب کردیا گیا تب علمی بنیادوں پر اس علم کے میدان میں کام ہوا۔ جدید شعراء میں اکثر وہ تھے جو نئی تعلیم سے بہرہ ور تھے۔ ان کے تصورات و خیالات میں تنوع تھا۔ یہی نہیں انہوں نے اردو کے ماضی

ا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی۔ نئی نظم کا سفر مکتبہ جامعہ : ص28

قریب کی تحریکات و رجحانات ہی کا مطالعہ نہیں کیا تھا بلکہ کئی مغربی زبانوں سے وہ خود بھی واقف تھے اور ان کا انھیں علم راست تھا۔

جدید شعرا پر دیگر رجحانات کے علاوہ نفسیات نے بڑا گہرا اثر ڈالا ہے۔ نفسیات کے ضمن میں عزیز حامد مدنی اپنی تصنیف ''جدید اردو شاعری'' میں لکھتے ہیں۔

''یہ نیا علم، تحلیل نفسی، جنسی اور شہوی زندگی کے تحت الشعوری محرکات کے لئے فرد اور نوعی زندگی کا ایک میزان سمجھا گیا ہے حالانکہ حقیقت صرف اتنی تھی کہ عمر کے مختلف مدارج میں، معاشرے سے تصادم یا ہم آہنگی، ایک فرد کے لئے کس قدر آسانیاں شخصیت کی تعمیر میں فراہم کرتی ہیں اور کیا یہی وہ بنیادی وجہ نہیں ہے جس کے غیر متوازن ہونے کے بعد خاصی پیچیدگیاں پیدا کرتی چلی جاتی ہے۔ وسطی یوروپ کے ویانا اسکول کی شہرت نفسیاتی مریضوں کے علاج سے شروع ہوئی، انسانی مزاج کی تشریح، اس کی ذہنی و جنسی زندگی کی پسپائی یا برتری کا محاکمہ طب یا میڈیکل سائنس کی حد تک انسانی مغز تک پہنچنے والی اعصابی گردشوں سے تعلق رکھتا ہے جس میں GENETIES جنسیات، وراثت و ماحول اور تہذیبی اجتماعی شعور شامل ہیں۔'' ۔ا

نفسیات کو جدید تر سائنس کا ایک شعبہ بنانے کا کام فرائڈ نے کیا۔ جدید تحلیل نفسی کی بیش تر اصطلاحات اور تحقیقات کا سلسلہ کسی نہ کسی طرح اس سے جا ملتا ہے۔ پہلی بار اس نے جن امور سے متعارف کرایا وہ درج ذیل ہیں۔

ا۔ شعوری سرگرمی اور موضوعات کا علم بذریعہ تحت الشعور ممکن ہے۔

ا۔ عزیز حامد مدنی ''جدید اردو شاعری'' انجمن ترقی اردو پاکستان ص 251

۲۔ شعور لاشعور کی ضمنی پیداوار ہے۔

۳۔ لاشعور کا تسلط شعور پر ہے اس لئے ارادہ لاشعور کے سامنے کم ہی معنی رکھتا ہے۔

۴۔ انسانی جنسی و حیوانی جذبے غیر عقلی ہیں۔ ارادے سے بالا اور انسانی شعور کے تسلط سے بری۔

۵۔ انسانی لاشعور اس برف کے تودے کی طرح ہے جس کا 75 فیصد حصہ سطح آب سے اوپر ہے اور باقی سطح آب کے نیچے ہے۔ اکثر کی تہہ سے تو ہم واقف ہی نہیں ہوتے بالکل اسی طرح انسانی لاشعور کا بیشتر حصہ ہماری دسترس اور فہم سے بالا ہی ہوتا ہے۔

۶۔ شہوانی اور جنسی جذبے بھی بار بار اظہار چاہتے ہیں۔ تہذیب' مذہب اور قوانین کے جبران کے براہ راست اظہار میں مانع آتے ہیں۔ اس لئے ادب و شعر میں انہیں علامات اور پیکروں کے ذریعے معرض اظہار میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح وہ قوانین کی گرفت میں نہیں آتے۔ کیونکہ وہ علامتی ملفوف اور ناراست اسالیب میں وقوع ہوتے ہیں۔ اسی بنا پر ان میں ابہام بھی پایا جاتا ہے۔

فرائڈ کی تعلیمات و تحقیقات نے قوت خود ارادیت پر بہت بڑی ضرب لگائی۔ تاریخ فلسفہ میں وہ پہلا مفکر ہے جو گزشتہ خود ارادیت کے نظریے کو رد کردیتا ہے' بقول عزیز حامد مدنی۔

> "انیسویں صدی تک وہ خیر کل کی خود ارادیت کا تصور جو کانٹ کے فلسفے کی بنیاد تھا' مسترد کردیا گیا اور انسان کے سارے اعمال کی بنیاد عقلی حیوانی جبلت INSTINCT اور اس کے ترغیبی جذبے IMPULSE پر رکھی گئی۔" ا

ا۔ عزیز حامد مدنی : "جدید اردو شاعری" انجمن ترقی اردو پاکستان : کراچی : ص 252

فرائڈ کا سارا اصرار لاشعوری محرکات اور جبلتوں کے اس عمل پر ہے جو انسان کی تمام تر شخصیت اور فکر کی تعمیرو تشکیل میں بہت بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ انا ایک شعوری ذات کا ادراک ہے اور فوق انا جذبہ لاشعوری ہے۔ اس طرح فرائڈ نے انسانی شخصیت کے تین بنیادی عناصر کی نشاندہی کی ہے۔

۱۔ انا (Ego)

۲۔ انائے عظیم تر (Super ego)

۳۔ حیوانی جذبہ (Id)

حیوانی جذبے کو چونکہ بعض سماجی اور اخلاقی تحریکات INHIBITIONS کی وجہ سے مناسب اظہار نہیں ملتا اسی لئے داخلی کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ کئی گرہوں اور نفسی پیچیدگیوں اور الجھنوں کی وجوہات بھی اسی عدم آسودگی میں پنہاں ہیں۔ حتی کہ "تہذیب کا سارا فساد اسی بنا پر شروع ہوتا ہے کہ وہ حیوانی جذبے کو مناسب راہ نہیں دیتی۔" ۱ فرائڈ کے بارے میں یہی کہا جاتا ہے کہ اس کے یہاں جنس ہی جنس کا غلبہ ہے۔ اس نے انسان کی ذات پر لاشعور کو اس قدر حاوی کردیا ہے کہ عمل کے میدان میں وہ ایک عضو معطل سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ انسان محض ایک مشین یا مشین کا پرزہ ہے۔ سوچ' فکر' جذبہ' احساس' ارادہ' عقل اور منطق سے اسے کوئی سروکار نہیں ہے اور ناامیدی اس کی تقدیر ہے۔ فرائڈ کے تصورانا'فوق الانا' شعور اور لاشعور اور تخلیقی عمل پر سخت قسم کی تنقید کرنے والوں نے فرائڈ کے خیالات کا محض ایک رخ ہی دیکھا ہے ورنہ اس کے علاوہ بھی اس کے تصورات میں حقائق کا ایک جہان ناپیدا کنار مخفی ہے۔ محمد حسن عسکری نے فرائڈ کے نکتہ چینوں کو درج ذیل اقتباس میں مدلل طور پر جواب دیا ہے۔ وہ اپنے مضمون "فرائڈ اور جدید ادب" میں لکھتے ہیں۔

۱۔ عزیز حامد مدنی "جدید اردو شاعری" انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ص 252

فرائڈ کے دوسرے نظریے تو الگ رہے۔ اس ایک جملے سے ہی پتہ چلتا ہے کہ اس نے انسان کو چند مقررہ قوانین کے مطابق چلنے والی مشین کبھی نہیں سمجھا اور نہ انسان کی قوت ارادی سے انکار کیا۔ البتہ اسے یہ گوارہ نہیں ہوا کہ انسانی زندگی کے دکھ درد سے آنکھیں چرائے اور انسان کو خوشیوں کے ایسے خواب دیکھنا سکھائے جو کبھی پورے نہیں ہوتے۔ مفکر کی حیثیت سے فرائڈ کی عظمت یہی ہے کہ اس نے انسانی الم کو جھٹلائے بغیر انسانی زندگی میں وقار دیکھا اور دکھایا ہے۔ سچا انسان صرف اسی کو سمجھا ہے جو بار امانت خوشی خوشی اٹھالے۔ فرائڈ نے ایک ایسے نشاط کے امکانات ظاہر کئے ہیں جو الم کو قبول کرلینے سے پیدا ہوتا ہے' یہ قنوطیت نہیں بلکہ ایسی رجائیت ہے جو غم و نشاط سے ماورا ہے۔ یہ الم پرستی نہیں' زندگی کا المیہ تصور ہے اور سچی دلاوری' المیہ تصور سے ہی نکلتی ہے۔ فرائڈ کی بصیرت یونان کے المیہ نگاروں کی بصیرت ہے۔" [1]

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ فرائڈ نے انسان کی سائیکی' اساطیر' خواب' نفسیاتی احساسات COMPLEXES لاشعور کی سرگرمی اور علامتوں کی تخلیق' عقل اور شعور' جبلت اور جذبوں کی فعالیت' انسانی شخصیت اس کی تشکیل' جنسی کج روی اور نعلیت وغیرہ جیسے حقائق و مسائل کا جس طریقے سے تجزیہ کیا ہے وہ قطعاً نئی چیز تھی۔ یہ تمام مسائل دراصل داخلی اور نفسی ہیں مگر ان کا تجزیہ سائنسی بنیادوں پر کیا گیا ہے۔ جس کے باعث آئندہ چل کر تحلیل نفسی نے پورے ایک عملی شعبے کی صورت اختیار کرلی۔

ا۔ محمد حسن عسکری "ستارہ یا بادبان" علی گڑھ بار اول 1977 ص 77 78

اب اگر فرائڈ کے تصورات کی بنیاد پر ادب و شعر کا جائزہ لیا جائے تو قدیم سے لے کر جدید تک شاعر کے خیالات کا محور حسن و عشق رہا ہے۔ عشق کا ایک مادی تصور ہے جو جنسی کہلاتا ہے۔ دوسرا روحانی جسے صوفیاء کی اصطلاح میں حقیقی کہا جاتا ہے۔ فرائڈ کے یہاں عشق کی بنیاد ہی جنس ہے اور جنسی عدم آسودگی ہی اس کی نظر میں اختلال شخصیت کی موجب بنتی ہے۔ جنسی عدم آسودگی اور تہذیبی و اخلاقی دباؤ بھی انسانی فکر اور اس کے تمام افعال و اعمال پر اثرانداز ہوتا ہے۔ شعراء علامتوں اور استعاروں اور مختلف نوعیت کے پیکروں کے ذریعے اپنے مخفی جذبوں کو اجاگر کر کے تسکین حاصل کرلیتے ہیں۔ اس تسکین کو فرائڈ ارتفاع SUBLIMATION کا نام دیتا ہے۔ ان ارتفاعی صورتوں پر کوئی قدغن نہیں لگ سکتا کیونکہ وہ بڑی حد تک مبہم اور غیرواضح ہوتی ہیں۔ ان کی تشریحات کسی بھی طور سے کی جاسکتی ہیں۔ گویا فرائڈ نے شعری اسالیب کا نفسیاتی تجزیہ کرکے انہیں تخلیقی عمل کا ایک لازمی حصہ قرار دیا ہے۔ چونکہ شعراء کے تخلیقی عمل سے لے کر ان کے اسالیب تک کے حقائق پر ایک دھند سی چھائی رہتی ہے۔ اور وہ ہمیشہ وضاحت طلب ہوتے ہیں۔ اس لئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ تخلیق کا عمل خواب ہی کی طرح ہوتا ہے' شاعر کے خواب' بیداری کے خواب ہوتے ہیں۔ فرائڈ کے نزدیک نیوراتی کے خواب۔ گویا شاعر کے تخلیقی عمل میں ایک جنون کی سی کیفیت بھی شامل حال رہتی ہے۔ افلاطون نے بھی شاعر کو پیغمبر مجنوں اور عاشق کی صف میں کھڑا کیا تھا کہ یہ چاروں ہستیاں اپنے عمل میں غیر عقلی ہیں۔ فرائڈ نے انہیں نیوراتی کہا ہے۔ مگر افلاطون اور فرائڈ کے تصورات اور طریق عمل میں بڑا فرق ہے۔ افلاطون بنیادی طور پر ایک آدرش وادی فلسفی ہے۔ اور سوسائٹی کی اخلاقی بنیادوں پر تشکیل اس کا مقصد ہے۔ جبکہ فرائڈ کا نقطہ نظر خالص عملی ہے اور اس کے تجزیے میں علم ہی واحد سرگرمی ہے۔ وہ نہ تو اخلاقیات سے خوف کھاتا ہے اور نہ مذہبی اجارہ داروں سے اسے کوئی مطلب ہے۔ وہ تو ان لفظوں کو زبان دینا چاہتا تھا جو اب تک گونگے تھے یا جنہیں سننے کے لئے ہم نے اپنے کام بند کر رکھے تھے۔

شمیم حنفی کا یہ خیال درست ہے کہ

"فرائڈ نے زندگی کے ان پہلوؤں کی تنظیم کی جنہیں اندھیروں میں اسیر فرض کرلیا گیا تھا۔ اسی لئے ان کی اہمیت و معنویت کا کما حقہ احساس بھی پیدا نہیں ہوسکا تھا۔ انہیں مابعد الطبیعات کے حوالے کرکے سائنسی فکر ان کی طرف سے بے نیاز ہوگئی تھی۔" ۱

آگے چل کر شمیم حنفی یہ بھی لکھتے ہیں۔

"فرائڈ نے ادیبوں اور شاعروں کا ذکر بڑے احترام سے کیا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ وہ انہیں زندگی کے مخفی اور مبہم عوامل کا رمز آشنا اور اس لحاظ سے اپنے عملی سفر میں ایک رفیق منزل کی حیثیت دیتا تھا۔ ۲

اس میں کوئی شک نہیں کہ فرائڈ کی نفسیاتی تحقیقات اور بالخصوص اس کے نظریہ لاشعور اور ارتفاع کی روشنی میں نہ صرف جدید شاعری کے بہت سے مخفی گوشے اجاگر ہوئے ہیں بلکہ قدیم شاعری کو سمجھنے کے لئے ایک نئی رہنمائی کا سامان بھی میسر آیا ہے۔ قدیم شاعری میں شیخ و واعظ پر گہرے طنزیہ وار کئے جاتے ہیں۔ ممنوعات عامہ مثلاً شراب اور جام و مینا وغیرہ کا ذکر بہ بانگ دہل کیا جاتا ہے اور حسن و عشق کے مضامین کی حیثیت بنیادی ہے۔ اگر اس تمام باغیانہ رویہ کا نفسیاتی سطح پر تجزیہ کیا جائے تو نتائج بڑے حیرت انگیز نکلتے ہیں۔ ریاض احمد نے اپنے مضمون "ادبی تخلیق کا نفسیاتی مطالعہ" میں لکھا ہے۔

"ہمارے قدیم نقادوں کا مطمح نظریہ تھا کہ عام عشقیہ شاعری کو جس کی جنسی حیثیت کافی حد تک واضح تھی تاویل و تحویل سے

۱۔۲ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" : دہلی 1977 ص 208

عرفان و تصوف کی گہرائیوں کا آئینہ دار ثابت کیا جائے۔ اگر عرفان و تصوف بھی جدید نفسیاتی تحقیق کے مطابق بعض جنسی الجھنوں ہی کے پیدا کردہ ہیں تاہم اس کوشش سے شاعر اور شاعری کے متعلق ہمارے مسلمہ نظریات پر کافی روشنی پڑتی ہے لیکن نفسیات جدید کی رو سے ہمیں اس کے برعکس ان پس پردہ جنسی عوامل کو بھی عریاں کرنا ہوگا جو بظاہر غیر عاشقانہ شاعری کے محرک بنے ہوں۔" ۱

میراجی وہ پہلے شاعر اور نقاد ہیں جنہوں نے تحلیل نفسی کے حوالے سے ادبی تخلیقات کا تجزیہ کیا بعد ازاں محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، وزیر آغا، شبیہ الحسن، ریاض احمد، سلیم احمد اور سلیم اختر وغیرہ نے نفسیات کی روشنی میں ادب اور شخصیت کا تجزیہ کیا۔ آزادی سے قبل میراجی، ن۔ م، راشد، مخمور جالندھری، شریف کنجاہی اور سلام مچھلی شہری کے شعری تجربات میں ان داخلی احساسات و جذبات کو بھی زبان عطا کی گئی تھی جنہیں عرف عام میں جنسی کہا جاتا ہے۔ بعض دانشوروں کے نزدیک جنسی اظہار ہی عریانیت کے مترادف ہے۔ آزادی سے قبل کے یہ تجربات کسی حد تک انوکھے ضرور تھے مگر ان میں تجربے کی بڑی کمی اور خامی بھی تھی۔ چونکہ تحلیل نفسی کا مکتب ہمارے لئے قطعاً نیا تھا، اس لئے اس میں بڑی کشش تھی۔ شعراء نے محض جنسی احساسات اور تجربات کے اظہار کو ہی اپنا مطمع نظر بنالیا۔ اسی لئے آزادی سے قبل کے شعری تجربات میں کچاپن، جلد بازی اور کج روی نمایاں ہے۔ آزادی کے بعد بھی اس قسم کی مثالوں کی کمی نہیں ہے مگر اکثر اہم اور قابل ذکر شعراء نے قدرے احتیاط اور ذمہ داری کے ساتھ ان تجربات کا اظہار کیا ہے، بعض شعراء نے بڑی بے باکی کے ساتھ اپنے داخلی تجربوں کو لسانی آہنگ عطا کرنے کی سعی کی ہے۔ ہر دو

۱۔ ریاض احمد "تنقیدی مسائل" اردو بک اسٹال لاہور بار اول 1961 ص 102

صورت میں جنسی وارداتوں اور جذبوں نیز تجربوں میں پہلے کی نسبت زیادہ سنجیدگی، متانت اور بے باکی ہے۔

ادب کے داخلی تجزیے یا نفسیاتی تجزیے کے ضمن میں فرائڈ نے جو عمارت کھڑی کی تھی اس کی توسیع یونگ اور ایڈلر نے کی۔ یہ دونوں ماہرین نفسیات فرائڈ کے شاگرد تھے۔ مگر یہ فرائڈ کے تابع مہمل نہیں تھے بلکہ انہوں نے جہاں ایک طرف فرائڈ کے تصورات، نظریات اور تحقیقات کو وقیع درجہ عطا کیا وہیں ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ ان دونوں نے چند نئے تصورات بھی قائم کئے۔ انہوں نے فرائڈ کے نظریات کو جہاں غیر مثبت سمجھا وہاں رد بھی کیا ہے۔ان کے ذریعے چند نئی تحقیقات بھی عمل میں آئیں۔ جو ادب اور زندگی کے لئے مفید ثابت ہوئیں۔

انسانی ذہن ایک ذخار سمندر کے مانند ہے۔ جس کی گہرائی و گیرائی اور جس کی افقی اور عمودی سطح کی پیائش تقریباً ناممکن ہے۔ ذہن کی اسی پیچیدگی اور پراسراریت کے باعث ذہن کی گرہ کشائیاں برابر عمل میں آتی رہیں اور تقریباً تمام محللین نفس نے اس کی توضیح اپنے اپنے طور پر کی یہ توضیحات اپنے نتائج میں ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف اور حیرت انگیز ہیں۔ چونکہ ادب کی تخلیق بھی کوئی ایسا میکانکی عمل نہیں ہے جو کسی مشین کے ذریعے عمل میں آتا ہو۔ ادب بھی ایک ذہنی سرگرمی ہے۔ اس لئے تخلیقی عمل بھی خط مستقیم کی طرح سیدھا نہیں ہوتا بلکہ اپنی نوعیت میں یہ خط منحنی سے مماثل ہے۔ فرائڈ نے اسے دن کے خواب سے تعبیر کیا ہے جس پر شعور کی گرفت ڈھیلی ہوتی ہے۔ یونگ بھی فرائڈ کے اس لاشعوری نظریے کو قبول کرتا ہے مگر وہ لاشعور کو دو حصوں میں منقسم کردیتا ہے۔

ا۔ انفرادی لاشعور

۲۔ اجتماعی لاشعور

انفرادی لاشعور کو وہ بے حد محدود قرار دیتا ہے۔ محدود ہونے کے باوجود انفرادی لاشعور کی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ اس کے برعکس اجتماعی لاشعور ایک غیر محدود کرہ ہے

جو کئی زمانوں پر محیط ہے۔ پوری بشریات کا ایک لاشعور ہے۔ جس میں ماقبل تاریخ سے لے کر موجودہ عہد تک کے آثار و تجربات کا ذخیرہ سرگرم ہے۔ یہ تجربات قرن باقرن سے نسل در نسل منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اس طرح ہر فرد اپنی اکائی میں ایک فرد بھی ہے اور اجتماعی سطح پر افراد کا ایک مجموعہ بھی تمام انسانیت کے مشترک تجربات کی آماجگاہ یہی اجتماعی لاشعور ہے۔ فرائڈ نے جس نفسی قوت کو LIBIDO کا نام دیا تھا۔ یونگ کے یہاں وہ ایک ہمہ گیر نفسی قوت کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ اسی ہمہ گیر نقطہ نظر کی روشنی میں یونگ خواب' اساطیر اور ادب کا تجزیہ کرتا ہے۔

فرائڈ نے شخصیت کے ضمن میں داخلیت کو ترجیح دی تھی جبکہ یونگ کے خیال کے مطابق شخصیت محض دروں میں ہی نہیں ہوتی۔ بعض ادیب نفسی طور پر دروں بین ہوتے ہیں اس لئے داخلیت کا پہلو ان پر حاوی رہتا ہے بعض بروں بین شخصیت کے حامل ہوتے ہیں اس لئے ان کی نفسی قوت کا رخ خارج کی طرف ہوتا ہے۔

دیویندر اسر کے لفظوں میں:

> "فنکار میں دو مختلف رجحانات موجود ہوتے ہیں۔ انسان ہونے کی حیثیت سے وہ اپنی زندگی خوش و خرم بسر کرنا چاہتا ہے اور دوسری طرف اس کی تخلیقی قوت اسے زندگی کے المناک پہلوؤں سے روشناس کراتی ہے۔ فنکار ان کے تصادم سے بے چین ہوجاتا ہے اور اسے اس وقت تک اطمینان قلب حاصل نہیں ہوسکتا۔ جب تک وہ اس تضاد کو مٹا نہیں دیتا اور ایک دوسرے کی فوقیت مسلط نہیں کردیتا۔ فنکار اپنی تخلیقی قوت کی فوقیت اپنی انفرادی مسرت پر حاوی کردیتا ہے۔ جس کے باعث وہ ہمیشہ غمزدہ رہتا ہے۔ [1]

1۔ دیوندر اسر "فکر اردو ادب" دہلی فروری1958 ص 58

یونگ کے نزدیک بیشتر فنکار اسی تضاد اور خارج و داخل کے تصادم میں اپنا تخلیقی سفر طے کرتے ہیں۔ کبھی کوئی بلند ذہن ہمیشہ کے لئے اس تضاد کو مٹا دیتا ہے اور وہ اپنی شخصیت اور فن کو کئی زمانوں پر پھیلا دیتا ہے۔ پھر اس کا تصور و خیال، فکر و احساس اس مشترک انسانیات کا ورثہ بن جاتا ہے جو مسلسل بر سر کار ہے۔ جس کی حدیں لامحدود ہیں۔ اس کا فن وقت کی محدود قید سے آزاد ہو جاتا ہے۔ وہ ایک عہد اور ایک عصر سے وابستہ ہو کر بھی ہر عہد کا ترجمان بن جاتا ہے۔ یونگ کے اس وسیع تر تصور کی وضاحت ریاض احمد نے اپنے مضمون "ادبی تخلیق کا نفسیاتی مطالعہ" میں ان لفظوں میں کی ہے۔

"جس طرح انسانی جسم میں ارتقاء کے مختلف مدارج کے نشانات مل سکتے ہیں اسی طرح انسانی ذہنیت کے مختلف ارتقائی مدارج کا عکس موجودہ ذہنیت میں نظر آسکتا ہے۔ خواب اور جنون کی بعض حالتیں اور متخیلہ کا انداز اسکے مشاہد ہیں اور اس لحاظ سے یہ مافوق الفطرت مناظر انسان کے اجتماعی لاشعور سے پیدا ہوتے ہیں اور ان کا مقصد شعوری ردعمل کی بعض خلاف معمول کیفیات میں یک گونہ توازن پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اسی لحاظ سے بعض ادبی شہ پارے نہ صرف اپنے ہی عہد میں مقبول ہوئے بلکہ انہیں وقت و مکان کی قید سے آزاد ایک مستقل وقعت حاصل ہوگئی۔ وہ نہ صرف ایک خاص عہد کی ترجمانی کرتے ہیں بلکہ روح انسانی کی ایک مجموعی پکار ہیں۔ جن میں ان سب چیزوں کو اظہار کی راہ مل گئی ہے جو ضمیر انسان میں خود اس کی نظر سے مخفی بے تاب رہتی ہیں۔" ۱

۱۔ ریاض احمد "تنقیدی مسائل" اردو بک اسٹال لاہور: بار اول 1961 ص 100

ریاض احمد نے یہاں CONSCIOUSNESS کے لئے ذہنیت کا لفظ استعمال کیا ہے۔ جو اب مستعمل نہیں، بجائے اس کے شعور کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ علاوہ اس کے انہوں نے آرکی ٹائپ (ARCHE TYPE) کے لئے مافوق الفطرت مناظر کی ترکیب استعمال کی ہے۔ موجودہ دور میں اس اصطلاح کے لئے قوی محارج کی ترکیب مستعمل ہے۔ قوی محارج دراصل وہ بنیادی اور متقدم سرچشمے ہیں جن کا تعلق ماقبل کے تاریک زمانوں سے ہے۔ جب انسانیات پوری طرح شعور کے مرحلے میں داخل نہیں ہوئی تھی۔ انسان نیم وحشی قبائلی تھا۔ جدالبقا کے مقصد کو بروئے کار لانے کے لئے قتل، جنگ، استبداد، اذیت دہی جیسے اعمال اس کا روزمرہ تھے۔ پیٹ اور جنس کی بھوک مٹانے کے لئے وہ وحشی جانوروں کی طرح غارت گری کرتا اور اپنی طاقت کے بل بوتے پر اپنے ہی ہم جنسوں کا شکار کرتا۔ دھند، سائے، اندھیرے، خون، خوف، آندھی، چیخ، قتل و غارت گری وغیرہ جیسی کیفیات، اعمال اور ردہائے عمل وہ قوی محارج ہیں جو انسانیات کو بار بار HAUNT کرتے ہیں ہمارے خواب اور تخلیقی فنکار کے شہ پاروں میں ان کا ورود ہوتا ہے۔ یونگ انہیں اجتماعی پیکروں کا نام دیتا ہے۔ جو ہماری تہذیب اور تاریخ کے شناخت نامے ہیں۔

چونکہ شاعر اپنے موضوعات اسی مشترکہ اور اجتماعی لاشعور سے اخذ کرتا ہے۔ اس لئے وہ ہر عہد و ہر علاقے اور ہر تہذیبی کرتے کے لئے بامعنی ہے۔ یونگ شعور کو بھی اسی اجتماعی لاشعور کی جائے پیدائش قرار دیتا ہے۔ جو بقول دیویندر اسر وسیع اور تاریک ہے اور :

> "جب کوئی انسان اپنے دور کے شعور کو وقت کی رفتار سے ہم آہنگ نہیں رکھ سکتا تو اجتماعی لاشعور حرکت میں آکر کسی عظیم انسان یا شاعر کے ذریعے اس پوشیدہ خواہش کو از خود مکمل ہونے کا موقع دیتی ہے"۔ ا

ا۔ دیویندر اسر "فکر اور ادب" دہلی بار اول 1958ء ص 58

یونگ کے علاوہ ایڈلر کا نقطہ نظر تعلیم و معلم کے میدان میں کافی اہمیت کا حامل ہے۔ بالخصوص اس کا نظریہ کامپلکس جسے بالعموم احساس کمتری کے نام سے جانا جاتا ہے اس کے نزدیک انسانی شخصیت اور شعور کی تشکیل و تعمیر میں دو طرح کے احساسات کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔

احساس کمتری (Inferiority Complex)

احساس برتری (Superiority Complex)

ایڈلر کے خیال کے مطابق احساس کمتری جہاں ایک طرف انسانی ذہن میں کجی پیدا کرتا ہے وہاں یہ ایک زبردست محرک کا کام بھی انجام دیتا ہے مختلف فنون کے ماہرین اور اہم ترین مذہبی وسماجی وسیاسی شخصیات کی زندگی کا بغور مطالعہ کیاجائے تو ان میں اکثر شخصیات میں احساس کمتری تہہ نشین پایا جا تا ہے۔جو انسانی شخصیت کے پس پشت سرگرم رہتا ہے۔ بعض اوقات خود وہ شخص بھی اسے محسوس نہیں کرپاتا جس کے اندر یہ سرگرم ہوتا ہے۔ احساس کمتری کے حامل اشخاص میں احساس کمتری در اصل ایک رد عمل کی نوعیت رکھتا ہے۔ جو ایک یا بہت سے اسباب کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ یہ خود رو یا خود زائیدہ نہیں ہوتا بلکہ اس کی ضرور کوئی علت ہوتی ہے جو اس کے جنم کا باعث بن جاتی ہے۔

ایڈلر کہتا ہے کہ اقتصادی، نسلی یا فرقہ جاتی پستی، بدصورتی، کوتاہ قامتی، علمی کم مائیگی، وغیرہ ایسی صورتیں ہیں جنھیں سماج میں بالعموم تحقیر آمیز نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ بعض لوگ ان کمیوں، عیبوں، محرومیوں اور خامیوں کی تلافی اپنے فن، کردار، اور عظیم خدمات کے ذریعے کرلیتے ہیں۔ تلافی کا یہ قانون قدرت کے نظام میں بھی سرگرم ہے۔ جیسے اندھے آدمی کی قوت سماعت نہایت شدید اور حساس ہوتی ہے۔ اہل نظر کے مقابلے میں وہ فوری اور سرعت کے ساتھ دور ونزدیک کی مہین سے مہین آواز و آہٹ کو محسوس کرلیتا ہے۔اس حقیقت کا اطلاق من و عن دیگر اعضاء اور حاسوں Senses پر بھی کرسکتے ہیں۔

ایڈلر کے خیال کے مطابق شاعر اپنے فن کے ذریعے تلافی کے عمل سے گزرتے ہیں۔ کسی بھی نوع کی شخصی کمزوری' محرومی اور نقص اسے تخلیقی عمل کے لئے اکساتا ہے اور وہ بہتر سے بہتر فن کی تخلیق کے درپے ہوتا ہے تاکہ دوسرے لوگ اس کے نقائص کی طرف توجہ نہ دے کر اس کے فن پر اپنی توجہ مرکوز کرلیں اس طرح اس کا گرانقدر سماجی مرتبہ اس کے لئے تلافی کا موجب بن جاتا ہے۔ اس قسم کی تلافی دراصل اس کی انا کا سراغ اور اس کے وجود کا اثبات ہے۔

ایڈلر کے اس نقطہ نظر پر غور کیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ عمل تلافی بظاہر ایک نفسیاتی توضیح ہے جو ایڈلر کی تحقیق سے پہلے بھی سرگرم تھا۔ ایڈلر نے صرف اسے ایک مناسب نام دیا ہے اور اپنے دلائل کے ذریعے حتمی قرار دیا ہے۔ سماجی اعتبار سے ایڈلر کا یہ تصور بڑا مثبت ہے۔ ایڈلر فرائڈ کے مقابلے میں زیادہ بامعنی اور پرامید نقطہ نظر قائم کرتا ہے جو ایک بہتر سماج کی تشکیل میں بڑا معاون ثابت ہوسکتا ہے۔

انیسویں صدی میں حقیقت پسندی' فطرت پسندی' اور پھر علامت پسندی جیسے رجحانات نے فروغ پایا اور جس کے اثرات موجودہ دور تک جاری وساری ہیں۔ ان تصورات پر طبیعاتی اور مابعد الطبیعاتی ہردو نوع کے تصورات کا غلبہ تھا۔ بلکہ یہ اصلا ان ادوار میں فروغ پانے والے مختلف فلسفیانہ افکار ہی کے زائیدہ ہیں۔ مارکس کے اقتصادی نظریات اور ڈارون کی سائنسی تحقیقات کی بنیاد منطقی اور تعلقاتی تھی جو نتیجہ تھیں وسیع ترین انسانیاتی تاریخ اور تہذیب کے معروضی مطالعے کا۔ یہ مطالعہ بالاستیعاب درجہ بدرجہ' دور بہ دور اور تقابلی نوعیت کا تھا۔ جس کے نتائج کی آخری شکل مارکس' انگلز اور ڈارون کے نظریہ ارتقا یا نظریہ فطرت جہد البقا کے نظریے میں دیکھی جاسکتی ہے۔

مارکس کا انسان ایک باشعور فعال اور سرگرم انسان ہے جو وقت اور حالات کے سامنے سینہ سپر ہے۔ امید اور رجا جس کے ہم سفر ہیں۔ تقدیر کی ستم کاری کا وہ نوحہ

خواں یا شاکی نہیں ہے بلکہ تاریخ کے اس جبر کو وہ ایک ٹھوس حقیقت قرار دیتا ہے جو مختلف ادوار کے نظامات کے بعد سے آج تک کی تاریخ تک پھیلی ہوئی ہے۔ تبدیلی جس کا کردار ہے اسی لئے اسے تاریخی جدلیت کا نام دیا گیا ہے۔ مارکس کا انسان ایک طبقے کا حامل بھی ہے اور اس سے نکلنے کے لئے کوشاں بھی۔ وہ اپنے طبقے کو اپنی تقدیر کا نام نہیں دیتا بلکہ طبقہ اولیٰ کی کرشمہ سازی کا نام دیتا ہے جس کے استحصال نے اسے مفلس اور بدحال بنا دیا ہے۔ اس کا نتیجہ طبقاتی کش مکش کی صورت میں ظہور پاتا ہے۔

مارکس نے فرد کی تقدیر کو اجتماعیت سے وابستہ کیا ہے پورے ایک نظام کی تبدیلی ہی فرد کی تقدیر کو بدل سکتی ہے۔ اپنی انفرادیت میں آدمی کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مارکس کی تعلیمات میں خارج کا دباؤ پوری طرح غالب ہے اور اقتصادیات اس کے آئین میں "علاج الغربا" ہے مگر فرائڈ نے طبقات یا اجتماع کو اہمیت نہ دے کر فرد اور اس کی نفسی قوت کو ترجیح دی۔ تہذیب' اخلاق اور مذہب جس کی شخصیت کی کشادگی میں مانع آنے والے ادارے ہیں۔ فرائڈ انسان کے بیشتر مسائل کے پس پشت جنسی محرومی کو دیکھتا ہے۔ڈیڑھ سو برس قبل فرانس میں روسو نے اس انقلابی خیال کا اظہار کیا تھا کہ آدمی آزاد پیدا ہوتا ہے مگر جوں جوں اس کی عمر بڑھتی ہے وہ پابہ زنجیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ گویا معاشرہ اخلاقی اور سماجی قوانین نیز مذہبی اقدار اسی کی شخصیت کو مسخ کرنے لگتے ہیں۔ فرائڈ نے اسی خیال کی توسیع کرتے ہوئے انا' شعور اور لاشعور جیسے مسائل کو سرفہرست جگہ دی اور تمام تر فکر کا رخ فرد کی انفرادیت کی طرف موڑ دیا۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد فکری سطح پر ابھرنے والی قابل ذکر تحریکات ورجحانات میں سے خوجودیت کا نام سب سے نمایاں ہے۔ جنگ نے عظیم انسان کو ایک ایسے دہانے پر لا کھڑا کیا جہاں اس کے حصے میں صرف مایوسی' تشکیک' حزن' ملال اور تنہائی ہی آئی۔ اس کا ایمان انسانیت کی صالح اقدار سے اٹھ گیا۔ صنعتی دباؤ نے اس کی شخصیت کی آزاد نشوونما کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کردیں۔ تاجرانہ قدروں کا بول بالا

ہونے لگا۔ انسان کی نیکی، سچائی اور اخلاص کی کوئی قیمت نہ رہی۔ انسانوں کی بھیڑ میں اس کی شناخت گم ہوگئی۔ وہ دوسروں کے لئے ہی نہیں خود اپنے لئے بھی ایک سوالیہ نشان بن گیا۔ وہ کون ہے؟ کہاں سے آیا ہے؟ کیوں آیا ہے؟ زندگی کیا ہے؟ موت کیا ہے؟ زندگی کی معنویت کیا ہے؟۔ نئی صورت حال میں وجود اور جوہر پر غور کیا گیا۔ مارکس نے مادے کو شعور وخیال پر ترجیح دے کر ان تمام قدیم مکاتب فکر پر سوالیہ نشان لگادیا جن پر مابعد الطبیعات کی گہری چھاپ تھی اور جو بنیادی طور پر روحانیت اور مثالیت کے زائیدہ تھے۔ مگر وجودی مفکرین نے مارکس کے تصور کو رد کردیا اور مادے کے مقابلے میں وجود کو ترجیح دی اور وجود کو جوہر پر مقدم قرار دیا۔ وجودی مفکرین اپنی فکر کو فلسفے کا نام نہیں دیتے وہ منطق سے زیادہ جذبے اور وجدان کو اہمیت تفویض کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے وجودیت کوئی ایسا نظام فکر نہیں ہے جو آپ اپنے میں مکمل، واحد اور حتمی ہو۔ چونکہ اس کی تشکیل میں عقیدے اور تخلیقی فکر کا دخل ہے اس لئے یہ ایک تخلیقی فلسفہ ہے جس کے آثار ماضی بعید سے لے کر جدید ادوار تک کے تخلیق کاروں میں بڑی آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہی نہیں یہ ان فلسفیوں اور دینی دانشوروں کے افکار وخیالات میں بھی روز روشن کی طرح عیاں ہیں جنہوں نے انسان کی فردیت، انسان کی گنہ گاری، خدا اور عدم کو اپنا مسئلہ بنایا تھا۔ اس قسم کے تصورات جو غیر عقلی ہیں۔ رومانویت کی طرف بھی ہمارے ذہن کو موڑدیتے ہیں۔ رومانی ذہن کی ساری سوگواری، بے یقینی حتی کہ انسان اور فرد کے تئیں اس کا بلند کوش نظریہ بھی وجودیت میں شیرو شکر ہے۔ نطشے اور شاپن ہاور کے انفرادیت پسند اور قنوطی تصورات میں بھی اس کی واضح جھلکیاں موجود ہیں اور ماضی بعید میں سقراط سینٹ پال، سینٹ آگسٹن، پاسکال کے افکار اور فیثا غورث کے اس مقولے میں بھی اس کا شرارہ پنہاں ہے۔ اس کے مطابق، انسان، ہر شے کو جانچنے اور پرکھنے کا پیمانہ ہے۔ فیثا غورث نے یہ کہہ کر انسان کو اس عظیم کائنات میں مرکزی درجہ تفویض کردیا۔ قرآن مجید نے انسان کو اشرف المخلوقات اور خلیفۃ الارض نیز مسخرارض وسما،

قرار دے کر اس کی عظمت و افضلیت پر مہر توثیق ثبت کردی ہے۔ وجودی مفکرین کی نظر میں انسانی وجود کی حیثیت مرکزی ہے۔ اگرچہ وجودیت یعنی Existentialism کا لفظ سب سے پہلے ہائن من نے 1929 میں استعمال کیا تھا مگر وجودیت کی ایک بے حد موثر اور طاقتور آواز کیر کیگارڈ کی تھی جسے وجودیت کا پیش رو بھی کہا جاتا ہے۔

کیر کیگارڈ کا زمانہ حیات انیسویں صدی کا درمیانی دور ہے جب ادب میں رومانیت کی لے سست ہو چلی تھی۔ اسی عہد میں بودلیر کی نظموں کا مجموعہ "بدی کے پھول" 1850 میں شائع ہو چکا تھا۔ ڈارون کی حیرت خیز تحقیقات بھی اسی دوران عمل میں آئیں اور اسی دوران مارکس نے اپنا انقلابی سوشلزم کا نظریہ ترتیب دیا۔ حقیقت پسندی اور پھر فطرت نگاری کی تحریکات کا آغاز بھی اسی دور میں ہوا۔ اسی طرح یہ دور فکر کے اعتبار سے عجیب و غریب تضادات کا حامل ہے۔ ایک طرف داخلیت کا رجحان ہے جو بودلیر اور کیر کیگارڈ کے خیالات میں کارفرما ہے۔ اس کا رخ تخلیقیت اور فردیت کی سمت ہے جب کہ دیگر مکاتیب فکر کا رخ خارج کی طرف ہے۔ جو سرے سے تصوریت اور روحانیت کو رد کرتے ہیں۔

یہ بھی ایک عجیب منظر ہے کہ وجودیت اور مارکسزم میں کئی بنیادی اور نوعی اختلافات نمایاں ہیں مگر وجودی مفکرین میں سے سارتر اور دیگر وجودئین کی فکر اور سائنسی فکر پر مارکس کی تعلیمات کا بھی گہرا اثر ہے۔ جیسا کہ مارکس کا خیال تھا کہ انسان اپنی تاریخ کا خالق آپ ہے۔ اسی طرح مثبت فکر کے حامل وجودئین کے نزدیک انسانی تاریخ بنے بنائے ہوئے یا پہلے سے طے شدہ سلسلے کا نام نہیں ہے بلکہ انسان اپنے عزم و ارادے سے اپنی خواہش کے مطابق تاریخ کی تشکیل کر سکتا ہے۔ یعنی وہ اپنی تاریخ کو جس طرح چاہے ڈھال سکتا ہے۔ انسان اسی طرح آزاد پیدا ہوا ہے جیسا کہ ماضی میں روسو نے کہا تھا مگر روسو نے بعد ازاں اس کی آزادی پر ماحول کا قدغن لگا دیا جس کے آگے آدمی کمزور واقع ہوا ہے۔ اسے بہر صورت اس خارجی جبر کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ مگر وجودئین اس بیرونی جبر کو تسلیم نہیں کرتے ان کے نزدیک انسان آزاد

پیدا ہوا ہے' آزادی اس کا پیدائشی حق اور اس کی فطرت ہے۔ وہ آزادانہ طور پر اپنی راہ کا انتخاب خود کر سکتا ہے۔ اس کے اعمال ونتائج کا ذمے دار وہ خود ہے۔ کیوں کہ فیصلہ اس کی اپنی ذات کرتی ہے۔ مارکس اس مقام پر فرد پر اجتماع کا جبر عاید کردیتا ہے کیونکہ اس کے آئین میں فرد اپنے طبقے سے علاحدہ نہیں ہے۔ ایک طبقے کا جبر دوسرے طبقے کی تقدیر بن جاتا ہے۔پورے نظام میں تبدیلی کے بعد ہی انسان اس جبر سے آزاد ہوسکتا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا ہے وجودیت کا پیش رو انیسویں صدی کا دینی دانشور کیر کیگارڈ (1833-55)ہے۔ جو خود خدا پر مستحکم عقیدہ رکھتا ہے۔ مگر وجودیت کے مفکرین میں ہمیں چار طرح کی تقسیم سے گزرنا پڑتا ہے۔

ا۔ وہ وجودئین جو بنیادی طور پر تخلیقی فنکار ہیں۔ ان کی تخلیقات میں وجودی فکر جاری ہے۔ جیسے دوستو فسکی' فرانز کافکا' اور اقبال وغیرہ۔

ا۔ وہ وجودئین جن کی فکر میں وجودی رجحان کے باوصف دینیات اور اخلاقیات کا غلبہ ہے۔ جیسے کیر کیگارڈ' یاسپرس مارسل' بروڈ پائیو' اونامنو اور وبوبر۔

۳۔ وہ وجودئین جن کی فکر میں ملحدانہ تصورات کارفرما ہیں۔ جیسے نطشے' سارتر اور کامو۔

۴۔ وہ وجودئین جو خدا پرستی کا دعوی بھی نہیں کرتے اور نہ ہی خدا سے انکاری ہیں۔ جیسے ہائیڈگر۔

دوستوفسکی ' فرانز کافکا' سارتر اور کامو وغیرہ کے افسانوی ادب میں شعوری اور غیر شعوری طور پر وجودی رجحانات در آئے ہیں۔ سارتر کے علاوہ دیگر فن کاروں کے موضوعات میں ایک مستقل ذہنی تناؤ کی سی صورت جاری وساری ہے۔ دوستوفسکی اور فرانز کافکا کے یہاں ایک Under World یا زیریں دنیا ہے۔ جو پناہ گاہ بھی ہے اور فرار پسندوں کی آخری منزل بھی۔ مردم بیزاری' عزلت نشینی' تنہائی اور بیگانگی Alienation جیسی صورت حال اور کیفیات میں ان کے ہیرو بسر کرتے ہیں بے عملی

اور سپردگی انہیں عزیز ہے۔ اکثر مقامات پر کامو جیسی لغویت اور بے معنویت سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔ مگر کامو کے یہاں کم از کم بغاوت کے انتخاب کی آزادی ہے۔ مگر دستوفسکی اور کافکا کے یہاں مسلسل داخلی فکر اور جبر کار فرما ہے جو انسانی اعمال کی آزادیوں پر ایک قدغن ہے۔ دوستوفسکی کے ہیرو کی سوچ وجودیت کی مظہر ہے۔ جب کہ کافکا کا فرد Situational Man ہے۔ حالات و ماحول کا جبر ہے جس کے درمیان اس کی حقیقت محض ایک کمزور تنکے کی مانند ہے۔

کامو کے کرداروں میں زبردست اعتماد پایا جاتا ہے۔ اس کے کردار باشعور ہیں وہ ایک خاص بیرونی سچویشن میں ضرور زندگی بسر کررہے ہیں۔ مگر ایسا نہیں ہے کہ کافکا یا دوستوفسکی کے کرداروں کی طرح حقیقت ان پر منکشف نہیں ہوتی ہے۔ وہ حقیقت کی فہم رکھتے ہیں اور عقیدے سے عاری ہیں جب کہ دوستوفسکی غیبی قوت کو تسلیم کرتا ہے اور وہ بھی ایک ایسی غیبی اور پراسرار قوت جو عمل کی محرک نہیں بلکہ عملی قوی کو سلانے کا کام انجام دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں انسان ہمیشہ خوف زدہ اور دوسروں کے ہاتھوں کا کھلونا بنا رہتا ہے۔ سارتر موت کو ذہن میں رکھ کر زندگی کو کس طرح بامعنی بنایا جاسکتا ہے؟ جیسے سوال پر غور کرتا ہے اور کسی نہ کسی مثبت نتیجے تک پہنچتا ہے۔ مگر کامو موت کی حقیقت کو قبول کرکے زندگی کی بے معنویت پر مہر توثیق ثبت کردیتا ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوجاتی اس کے بعد وہ خودکشی اور بغاوت جیسے اعمال میں کسی ایک کے انتخاب کے سوال پر بحث کرتا ہے۔ اس کے نزدیک خودکشی محض سپردگی اور انفرادی عمل ہے۔ خودکشی کے بجائے بغاوت ایک مثبت عمل ہے اور بغاوت بہرحال جہد ہی کا دوسرا کا نام ہے۔ جوانفرادی ہوکر بھی اجتماعی ہوتا ہے۔ چونکہ ہم بہرصورت ایک وجود کے حامل ہیں اس لئے ہم بغاوت کرتے ہیں۔ گویا وجود کا اثبات کامو کے یہاں بغاوت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اور یہ بغاوت ایک بے صورت اقداری نظام حیات پر گہرا طنز بھی ہے۔

دینی دانشوروں میں کیرکیگارڈ سب سے مقدم ہے۔ وہ اس فلسفے کے حق میں

نہیں ہے جو محض مجرد ہوتا ہے۔ اس کا ماخذ انسانی تجربہ ہونا چاہیے جو ایک تاریخی صورت حال پر مبنی ہوتا ہے اور یہ صورت حال وہ ہوتی ہے جس کے درمیان انسان اپنے آپ کو پاتا ہے۔ وہی حقیقت اور مستند ہے جسے تجربہ کہا جاسکے اور جس کو معرض امتحان میں لایا جاسکے۔

کیر کیگارڈ سے قبل ہیگل اور نطشے کے فلسفیانہ افکار سے ساری فضا گونج رہی تھی۔ کیر کیگارڈ نے ان دونوں کے خیالات پر سخت تنقید کی اور ہائن مان اور ہیوم کے فلسفیانہ افکار کو سراہا جن میں انسانی زندگی پر عقیدہ مسلم تھا۔ کیر کیگارڈ ایک پکا پروٹسٹنٹ عیسائی تھا۔ اس لئے مذہبی زندگی میں اس کا یقین پختہ تھا اس یقین اور عقیدے کو کسی منطق کے ذریعے قائم نہیں کیا جاسکتا۔ عیسائی عقیدے کے تحت انسان ازلی گنہ گار واقع ہوا ہے۔ اور حضرت عیسیٰ اس کے نجات دہندہ ہیں مگر گنہ گاری کا تصور عیسائی لاشعور میں پنہاں ہے اور اسے کیر کیگارڈ "دہشت زدہ صورت حال" سے موسوم کرتا ہے۔ خدا کی دوری کا احساس بھی انسان کے اندر کرب پیدا کرتا ہے۔ اسی قسم کی بے چینی اسے تنہائی کے گہرے غار میں ڈال دیتی ہے۔

کیر کیگارڈ، خدا پر یقین کامل رکھنے کے باوجود وہ تقدیر کا قائل نہیں ہے کیوں کہ فرد اپنی ذات میں آزاد ہستی ہے اور اس پر ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ اپنے باطن میں اپنے آپ کو تلاش کرلے اپنی انفرادیت کو فروغ دے کیونکہ فرد حامل وجود ہے وہ اپنے انتخاب اور فیصلے میں آزاد ہے۔ کیر کیگارڈ کے خیالات کو سلطان علی شیدا ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔

> "وجود دراصل انسان کا اپنا وہ رویہ ہے جو وہ اپنے تئیں اختیار کرتا ہے اور اس کا اظہار کچھ مخصوص نازک حالات میں ہوتا ہے۔ مثلاً انتخاب، تصادم اور موت، وہ اس بات کا شاکی ہے کہ ہم نے وجود کے معنی کو اور اس کی درونیت کی اہمیت کو بھلا دیا ہے۔ تمام انسانوں کے لئے واحد حقیقت اس کا انفرادی وجود ہے

جسے داخلی فکر بنانا اس کی اہم ترین ذمہ داری ہے خارجی اور
معروضی فکر انسان کی ذات کی گہرائیوں میں داخل نہیں ہو سکتی
کیونکہ اس کا دخول صرف عالمگیر یا کلیہ تصورات میں ہوتا ہے
جب کہ انسان کی حقیقت کو کلیہ یا عالمگیر کہنا فرد کی اصلیت سے
انحراف کرنا ہے۔

اسی خیال سے اس نے وجودی فکر کا تصور اپنایا جو وجود کی
اصلیت کو پہنچانے کے لئے ناگزیر ہے اور اس طرح وہ اس
مقولے کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ داخلیت ہی ثواب ہے۔
کیر کیگارڈ کے لئے فلسفیانہ فکر بھی اس حقیقی زندگی سے پیدا
ہوتی ہے جو حیات و ممات کے درمیان قائم رہتی ہے۔ فرد کی
زندگی میں اہم ترین اور پر معنی واقعات وہ ہیں جن کا تجربہ اسے
داخلی فیصلے، انتخاب کے لمحات اور کشش و پیچ کے حالات میں ہوتا
ہے پس انسانی وجود ایک پیہم جدوجہد اور حرکت کا نام ہے۔ جس
میں تفریض و ارتکاب مسلسل لازمی طور پر شامل ہے"۔ [1]

اگر اپنی ذات سے بیگانگی قائم رہتی ہے تو فرد اپنے معاشرے سے بھی بیگانہ سا رہتا ہے۔ جسکے نتیجے میں تضاد کی یہ صورت انسان کے اندر ایک مستقل آویزش اور کرب کا باعث بن جاتی ہے۔ اگر یہ حالت بہت عرصے تک برقرار رہتی ہے تو انسان قنوطی ہو جاتا ہے۔ قنوطیت یاسپرس کے نزدیک ایک روحانی عارضہ ہے۔ جو انسان کو انسان ہی سے نہیں خدا سے بھی بیگانہ کر دیتا ہے۔

یاسپرس بھی کیر کیگارڈ کی طرح ناامیدی اور پراگندگی کو انسان کے وجود، اس کی سائیکی اور شخصیت کے لئے انتہائی مضر قرار دیتا ہے جو آگے چل کر اسے اپنے وجود

۱۔ سلطان علی شیدا: وجودیت پر ایک تنقیدی نظر: اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ ص 78

ہی سے بے تعلق کردیتی ہے۔ غیر یقینی اور حوصلہ شکن حالات میں انسان سیدھے اپنے وجود کے سامنے استادہ ہوتا ہے ایسی ہی صورت حالات میں اسے اپنے لئے کوئی فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ ماضی اور مستقبل اس کی حد اختیار سے باہر ہوتے ہیں اس لئے یاسپرس کا سارا زور حال اور عصریت پر ہوتا ہے کہ حال کی یہ صورت ہی سب سے واضح صورت ہوتی ہے۔ جو ہماری دسترس میں ہوتی ہے۔ یاسپرس نے وجود کی مادی' شعوری اور روحانی تین صورتیں بتائی ہیں۔

۱۔ مادری وجود

۲۔ شعوری وجود

۳۔ روحانی وجود

چونکہ یاسپرس کا زور روحانیت اور روحانی صفات پر ہے۔ اس لئے یہاں بھی وہ روحانی وجود کو سب سے زیادہ معتبر قرار دیتا ہے۔ یہی اس کی نظر میں حقیقی اور اصلی وجود ہے۔ عقل یا منطق اس ماورا اور ہمہ موجود ہستی کی فہم سے بالا ہے جو تمام کائنات سے پرے بھی ہے اور اسی کائنات میں سرگرم بھی ہے۔ یہ ہستی تمام کلیات وموجودات پر محیط اور ان پر قادر بھی ہے مگر انفرادی آزادی پر کوئی قدغن نہیں لگاتی۔ کیر کیگارڈ اور سارتر کی طرح یاسپرس کے نزدیک بھی انتخاب اور فیصلے کی آزادی فرد کا حصہ ہے۔ کیر کیگارڈ کی طرح وہ گناہ اور ثواب کی بات نہیں کرتا اور نہ ہی انسان کو ازلی گناہ گار قرار دے کر اسے ہمیشہ کے لئے احساس جرم میں گرفتار کرتا ہے۔

کیر کیگارڈ اور یاسپرس کی طرح گبرل مارسل پر بھی مشرقی اصطلاح میں متصوفانہ فکر حاوی ہے۔ وہ بھی وجود کو مرکزی حیثیت تفویض کرتا ہے تمام رشتے اسی پر مرکوز ہیں۔ اپنی ذات میں ڈوب کر ہی وجد میں حقائق کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ مارسل کے نزدیک صرف وحاصل گزید دنیا کا اسیر آدمی بڑی مشکل سے اپنی حریص خواہشات سے بری ہوسکتا ہے۔ آدمی جتنا اپنی ضروریات کو بڑھاتا ہے اتنا ہی وہ اپنے وجود اور اپنے حقیقی رشتوں سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح ہمارے ادوار کی مشینی تہذیب اور

اس کے آلات نے انسان کو میکانیکیت کا خوگر بنادیا ہے اور وہ اپنی حسی صلاحیتوں ہی سے محروم نہیں ہورہا ہے بلکہ اس کا وجود بھی اس کے لئے ایک معدوم شئے سے زیادہ کچھ نہیں۔ بقول گبریل مارسل:

"افراد کے درمیان سچا رشتہ وہ ہے جس میں ایک فرد دوسرے کے پاس موجود یا حاضر ہوتا ہے۔ یہ رشتہ ایک روحانی تعلق ہے جس کا مطلب دوسروں کی آواز پر لبیک کہنا اور ان کے ساتھ روحانی قربت قائم کرنا ہے۔ یہ رشتہ زمان ومکان کے قیود سے آزاد ہے۔ اس میں غیر حاضری کی جگہ حاضری' بے وفائی کی جگہ وفا' نفرت کی جگہ محبت' غیر اعتمادی کی جگہ اعتماد' شک کی جگہ یقین اور ناامیدی کی جگہ امید پیدا ہوتی ہے"۔ ۱

وہ وجودیین جن میں ملحدانہ فکر حاوی ہے ان میں نطشے' سارتر اور کامو کے نام آتے ہیں۔ نطشے باقاعدہ وجودی مفکر نہیں ہے۔ وہ ایک باغی خود رو دانشور تھا اس کے رویوں میں وجود تجربے کا عکس ملتا ہے۔ اسی لئے اس کے یہاں دیگر باقاعدہ فلسفیوں کی طرح موشگافیاں ہیں نہ کوئی منضبط فکری نظام ہے۔ سارتر اور کامو کی طرح اس کی فکر میں تخلیقی شعور کارفرما ہے۔ جو اپنی فکر کے سلسلے کو ماضی بعید کے اساطیری نظام سے جوڑتے ہیں۔ نطشے کہتا تھا کہ انسان بغیر متھ (Mith) کے رہ نہیں سکتا۔ اس لئے اس نے نئی اسطور سازی کا بیڑا اٹھایا۔ سارتر ہی کی طرح وہ بھی نفسیات داں کی طرح دیکھتا اور سوچتا ہے۔ موجودہ صنعتی و مشینی دور کے کرب مایوسی اور پراگندگی میں نطشے بالکل اس طرح ایک بامعنی حوالہ ہے جیسے سارتر۔ وہ نطشے ہی ہے جو پہلی بار علم' اور آگہی کو ایک ایسے آلے کا نام دیتا ہے جس میں خود اس کی ذات کی تباہی مضمر ہے۔

نطشے کے لئے شوپن ہاور کی کتاب "The World as will and idea" ایک

۱۔ سلطان علی شیدا: وجودیت پر ایک نظر: لکھنؤ بار اول 1978 ص 26

اہم ترین تجربہ تھی۔ اس تصنیف نے اس کے دل ودماغ پر بالکل اس طرح کا اثر قائم کیا جیسے ڈیکارٹ نے لاک پر اور ہیوم نے کانٹ پر اثر قائم کیا تھا۔ ارادہ یا خواہش جسے وہ استدلال پر ترجیح دیتا ہے اصل میں شوپن ہاور ہی سے اخذ کردہ اصطلاح ہے۔ ارادہ اس کے نزدیک کائنات کی کلید ہے۔ شوپن ہاور کے یہاں ارادہ تصور میں مابعد الطبیعاتی دھند چھائی ہوئی ہے جب کہ نطشے اسے "شے بہ ذات" (Thing itself) میں بدل دیتا ہے۔ ارادہ صرف ارادہ نہیں رہ جاتا بلکہ اسے وہ عزم القوت (Will to power) کا نام دیتا ہے۔ وہ تحصیل قوت کو انسان کی دسترس اور اختیار سے بعید قرار نہیں دیتا۔ کیونکہ۔ اس کے نزدیک کسی بھی فکر یا خیال کی اس وقت آمد ہوتی ہے جب وہ خود آنا چاہتا ہے نہ کہ میں چاہتا ہوں"۔

نطشے نے فکر یا خیال کرنے کو انانیت سے علاحدہ کردیا۔اس نے ارادے کے نفسیاتی تصور اور شوپن ہاور کے واحد مابعد الطبیعاتی اصول کو بھی رد کردیا بجائے ان کے وہ اسے Willing Complex کا نام دیتا ہے جو نہ صرف فکر و احساس کا مرکب ہے بلکہ وہ ایک تحکمانہ جذبے کا حامل بھی ہے۔ نطشے اسی عزم القوت کے ذریعے انسان کو فوق البشر کی سطح پر لے جانے کی بات کہتا ہے۔ گویا انسان اپنے عزم' ارادے اور خواہش کے ذریعے اتنی قوت آپ اپنے میں پیدا کرسکتا ہے کہ وہ فوق البشر بن جائے۔ فوق البشریت تمام انسانی کمزوریوں پر فتح پانے سے عبارت ہے۔ نطشے کے اس تصور میں زبردست فعالیت پنہاں ہے جو اپنے مثبت معنی میں انسان کی خیر کی قوت کو دوبالا کرنے سے عبارت ہے نہ کہ بربریت سے۔ بعض علماء اور نقادوں کے نزدیک نطشے کے تصور میں منفیت کارفرما ہے۔ لیکن اسکے کے بارے میں یہ خیال قطعا غلط اور گمراہ کن ہے۔

دراصل نطشے نے دیگر وجودئین کی طرح انسان کے اپنے وجود کے تئیں ہوش مند رہنے کی ضرورت پر ہی زور دیا ہے۔ اس نے انسانی فعالیت اوراس کے اختیار کا احساس دلایا ہے تاکہ جبر وقدر کے مابعد الطبیعاتی دائروں سے نکل کر وہ عزم الحیات

جیسے جذبے کا حامل ہو سکے اور اپنی دنیا آپ پیدا کر سکے۔

نطشے جس نے مغرب میں فلسفیانہ سطح پر پہلی بار خدا کے عدم وجود کا اقرار کیا اور انسانی عزم القوت جیسے بلند کوش تصور کی تشکیل کی تھی۔ بعد ازاں سارتر کے عقیدہ پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ سارتر کا نام ان وجودئین میں ہوتا ہے۔ جو خدا کے منکر اور انسانی عزم وارادے کے قائل ہیں۔ انسانی وجود ہی اس کے نزدیک اہم چیز ہے۔ وہی حقیقی ہے نہ کہ تصوراتی۔ اگر وجود پر جوہر کو مقدم تسلیم کرلیا جائے تو پھر ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ انسان محض محکوم ہے اور اس کا وجود پہلے سے طے شدہ اور متعین ہے۔

سارتر کے فلسفیانہ موضوعات میں ہستی' نیستی' وجودیت اور بشریت کی حیثیت بنیادی ہے۔ انہی موضوعات کو اساس بنا کر اس نے تین کتابیں تصنیف کی ہیں۔

۱۔ (1943) ہستی اور نیستی Being and nothingness

۲۔ وجودیت اور بشریت Existentialism and Humanism

۳۔ تنقید جدلیاتی استدلال Critique of Dialectical Reasons

درج بالا تینوں تصانیف کے درمیان کئی برسوں کا فاصلہ ہے۔ یہ فاصلہ سارتر کے فکر کے درجہ بدرجہ ارتقا کا بخوبی پتہ دیتا ہے۔ ان تصورات کی جڑیں ماضی بعید میں ہیگل اور ماضی قریب میں ہیڈگر کے نظام فکر میں پیوست ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ سارتر کی فکر ان مفکرین ہی کی توسیع' تشریح یا تکمیل ہے۔ سارتر نے سب سے زیادہ ہیگل ہی کو اپنی سخت ترین تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ مارکس کا بھی خوشہ چیں ہے مگر جوہر کی تعریف میں وہ مارکس سے بالکل علاحدہ تصور قائم کرتا ہے اور یہی اختلافی تصور وجودئین کی فکر کی اساس ہے۔

1963 تک پہنچتے پہنچتے سارتر تصوریت پسندی سے چھٹکارا حاصل کرلیتا ہے اور ہیگل کی طرح وہ یہ ماننے لگتا ہے کہ ذہن یا دماغ کو حقیقت سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ "ہستی اور نیستی" میں ہیگل کا اثر اپنے عروج پر ہے۔ جب کہ ہیڈگر کی

مظہریت سارتر کی فکر اور طریق کار پر بہت پہلے اثرانداز ہوجاتی ہے۔ مظہریت دراصل موضوعی تجزیئے کا ایک آلہ ہے۔ توضیع کی ایک تکنیک جسے سارتر نے نہ صرف جذبات اور تخیل پر تصنیف کردہ رسائل میں استعمال کیا ہے بلکہ اس کے ناولوں میں بھی اس کی بخوبی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

سارتر کے فلسفہ وجود میں شعور کی بڑی اہمیت ہے۔ وجود کو وہ اکثر شعور کے معنی ہی میں زیر بحث لاتا ہے۔ اس نے ہستی کو دو معنی میں اخذ کیا ہے۔

۱۔ ہستی اپنی ذات میں (Being in Itself)

۲۔ ہستی برائے ذات (Being for Itself)

یہاں برائے ذات یا برائے خود دراصل شعور سے مماثل ہے۔ جبکہ "ہستی اپنی ذات میں۔" میں ہستی ایک بے حس چیز بن جاتی ہے۔ شعور ہمیں کسی شئے، حالت یا کیفیت کی آگہی بخشتا ہے۔ مگر جس شئے سے شعور آگاہ ہوتا ہے اس میں خود آگاہ ہونے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ اس لئے بقول سلطان علی شیدا۔

> "سارتر کی دنیا ان دو بنیادی دائروں میں منقسم ہوتی ہے شعور اور غیر شعور چونکہ شعور صحیح معنی میں انسانی وجود کی بنیاد ہے اس لئے اسے انسانی ہستی سمجھا گیا ہے لہٰذا دوسرا دائرہ نیستی یا عدم وجود کا دائرہ بن جاتا ہے لیکن چونکہ شعور غیر شعور کے بغیر ایک کھوکھلا تصور ہے لہٰذا غیر شعور یا غیر وجود انسانی ہستی یا وجود کی ناگزیر شرط بن جاتا ہے سارتر کہتا ہے۔ "نیستی ہستی میں سرایت کرگئی ہے۔" یا پھر یہ کہ "ہستی نیستی سے وجود میں آتی ہے۔" شعور چونکہ ان تمام اشیاء و حقائق کا منفی ہے جن کے ساتھ ربط کی وجہ سے خود اس کا ارتقاء ہوتا ہے اس لئے سارتر ہر شعوری عمل کو ہر شئے کی نفی کرنے کا عمل گردانتا ہے۔ اس کو وہ شعور کی آزادی کہتا ہے کیونکہ انحراف کرنا اپنی آزادی کا ثبوت دینا

ہے۔"[1]

سارتر کے یہاں آزادی کا تصور دیگر وجودئین کے مقابلے میں بڑا مثبت اور ہمہ گیر ہے جہاں وہ شعوری آگہی کی بات کہہ کر ہر شئے کی نفی کی بات بھی کہتا ہے وہاں تک وہ ایک منفی مفکر کے طور پر دکھائی دیتا ہے مگر جب وہ انسانی فکر، سوچ، شعور اور وجود کی آزادی کی بات کرتا ہے وہاں وہ ایک خالص عملی فلسفی کا رول انجام دیتا ہے۔ وہ اپنے عقیدے میں خدا کا منکر ہے کیونکہ اس کے نزدیک ایسی کوئی بالا و برتر فعال ہستی نہیں ہے جو حرکت و عمل پر قادر اور حرکت عمل کا سرچشمہ ہو اس لئے نہ تو دنیا کے پس پشت کوئی منطقی مقصد کار فرما ہے اور نہ ہی یہ کہا جاسکتا ہے کہ انسان کی تخلیق کے پس پشت ہی کوئی خاص تصور مخفی ہے۔ انسان اپنے اعمال میں آزاد ہے وہ اپنے انتخاب میں آزاد ہے۔ اپنے فیصلے میں آزاد ہے۔ اس لئے اپنے نیک یا بدانجام کا ذمہ دار بھی وہ خود ہے نہ کہ اس کی تقدیر۔ یہاں سارتر صاف لفظوں میں جبرو قدر کے مذہبی فلسفے کو رد کردیتا ہے۔

سارتر یہاں فرد کے کاندھے پر ذمہ داری کا ایک بھاری بوجھ ڈال دیتا ہے۔ جبکہ مارکس پورے ایک نظام اور نظام کی درجہ بندیوں کو موردِ الزام ٹھہراتا ہے۔ سارتر کی رو سے فرد انفرادی طور پر اپنے اعمال پر قادر ہے وہ اپنے آپ کو بنا سکتا ہے، بگاڑ سکتا ہے۔ اس طرح انسان پر یہ فرض عاید ہوتا ہے کہ وہ اپنی تقدیر خود بنائے یعنی اپنی قدریں خود خلق کرے۔ پاشا رحمان اس کی وضاحت ان لفظوں میں کرتے ہیں۔

> "(سارتر) کے خیال میں انسان میں کوئی ایسا جوہر موجود نہیں ہے جو اس کی تخلیق سے پہلے اس میں موجود تھا اور یہ کہ انسان اس جوہر کے ہاتھوں مجبور محض ہے۔ سارتر کا خیال ہے کہ انسان اپنا جوہر خود تخلیق کرتا ہے یہاں تک کہ بوقت مرگ جب

۱۔ سلطان علی شیدا: "وجودیت پر ایک نظر" لکھنؤ: ۱۹۷۸ء: ص ۳۰

انسان اپنی زندگی کے دن پورے کرچکا ہوتا ہے تو گویا وہ جوہر کی
مکمل تشکیل کرچکا ہوتا ہے۔ اس طرح انسان جو کردار اپنے اندر
پیدا کرتا ہے اور جیسی شخصیت تشکیل دیتا ہے یہ سب اس کی
ذاتی کاوشوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ا

جدید شاعری میں جس انسانی کرب اور تنہائی کا حوالہ ملتا ہے اس کے سلسلے سارتر کے ان تصورات سے جاملتے ہیں۔ ہیڈگر کی طرح سارتر نے زندگی کو ایک عدم سے دوسرے عدم تک کے سفر کا نام دیا ہے۔ جس سے زندگی کی بے معنویت کا تصور بھی ابھرتا ہے۔ کامو کے الفاظ میں انحراف اور بغاوت کرکے ہم زندگی کو کوئی معنی دے سکتے ہیں جبکہ سارتر کے نزدیک مقصد کی تلاش زندگی کے معنی کا ایک جواز ہے۔ جدید شاعری میں موت' بے مقصدیت' بے معنویت جیسے موضوعات ہیڈگر' سارتر اور کامو کے افکار ہی سے ماخوذ ہیں۔

ہیڈگر کی ہم وجودیت میں دوسروں کی ذات اور دوسروں کے وجود کی توثیق بھی مضمر ہے۔ سارتر نے OTHER SELF کو دوزخ کا نام دیا ہے جس سے اس کے منفی رویے کی بو آتی ہے۔ جہاں وہ عمل پر اصرار کرتا ہے اور انتخاب اور فیصلے کی آزادی جیسے تصور پر مصر ہے۔ وہیں وہ انجام کے نیک و بد کو انسانی دسترس سے باہر جانتا ہے۔ یہیں سے سارتر کے یہاں جبر کا پہلو بھی واضح ہوجاتا ہے۔

چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

کے مصداق بالاخر انسان کی توفیق بھی اپنی حد کو مختص اور مجبور محض ثابت ہوجاتی ہے نئی شاعری میں حزن و یاس کا پہلو اسی وجہ سے زیادہ ہمہ گیر ہے کہ آج کے شاعر کا یقین ہر چیز اور ہر قدر سے اٹھ گیا ہے۔

جہاں تک انحراف اور بغاوت کا سوال ہے۔ اس ضمن میں جان میکاری نے صاف لفظوں میں یہ لکھا ہے کہ:۔

ا۔ پاشا رحمان: مقالہ "سارتر کا فکری سرچشمہ" تخلیق ادب کراچی: ص 41-240

"وجودئین بالعموم اسٹبلشمنٹ کے خلاف رہے ہیں۔ دینیات، سیاسیات، اخلاقیات اور ادب جیسے شعبوں میں انہوں نے مستند مصنفین اور روایتی معیاروں کے برخلاف قدم اٹھائے ہیں۔ حتیٰ کہ عیسائی وجودئین کے یہاں بھی کم ہی راسخیت پائی جاتی ہے کیرکیگارڈ کی ناموری ہی اس کی ان سخت قسم کی تنقیدوں سے ہوئی جو اس نے ڈنمارک میں کلیسائی اجارہ داری پر کی تھی نطشے، ہیڈگر، سارتر، کامو کو بھی اکثر اوقات نراجی کے لقب سے یاد کیا گیا ہے۔" 1

اس لحاظ سے وجودئین اور بالخصوص وجودی فکر کے حامل شعراء نے اجارہ داری اسٹبلشمنٹ کے خلاف جو آوازیں بلند کیں ان میں ترقی پسندوں کی طرح بلند آہنگی نہ تھی۔ وجودی شعراء کے یہاں جہاں فکر کا پہلو روشن اور محیط ہے وہیں ان جذبات و احساسات سے بھی ان کی شاعری پر ہے جو وجود کے تجربے سے نمو پاتے ہیں۔ داخلی بینی کی وجہ سے داخلیت کی لے زیادہ نمایاں ہوئی اور اسی باعث نئے شعراء کے لہجے میں دھیما پن، سکوت آمیزی اور زیر لبی کی کیفیت کا شدید احساس ہوتا ہے۔

یہ ہیں جدید شاعری کے فکری مضمرات جن کے مطالعے کے بعد ان فنی میلانات پر روشنی ڈالی جائے گی جن کے تحت جدید شعری اسالیب سے اردو ادب کی آشنائی ہوئی۔ ان میلانات کا سرچشمہ بھی مغرب ہے۔ جہاں اکثر میلانات نے باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کرلی۔ بعض ایسے میلانات ہیں جو پہلے کسی ایک ملک میں پروان چڑھے اور پھر انہوں نے پورے یورپ کو اپنے اثر کے دائرے میں لے لیا۔

میں یہاں اس بات کی وضاحت کرنا بھی ضروری سمجھتی ہوں کہ اردو شعر و ادب نے ان مغربی افکار و نظریات اور میلانات کے اثرات براہ راست قبول کیے ہوں ایسا

1-John Macauri : Existetialism : Pelican U.K P.31

شاذ ہی ہوا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ ہمارے تخلیق کاروں کی فکر و احساس میں یہ عناصر غیر شعوری طور پر از خود پیدا ہوتے گئے ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وحید اختر کا یہ خیال حقیقت پر مبنی ہے۔

"یہ سمجھنا کہ ہندوستان کے ادب میں جدیدیت اور وجودیت در آمد کئے ہوئے میلانات ہیں۔ ادب کے ساتھ ناانصافی ہے اور ان معاصر رجحانات کے ساتھ بھی زیادتی جو تمام کرہ ارض کے انسانوں کو فکری طور پر متحد کرتے ہیں۔ فرد پر زور اور موضوعی یا داخلی رجحان ہمارے جدید ادب کا خاصہ ہے۔ اسی کے ساتھ آزادی اور ناوابستگی پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ خود ہمارے ملک میں مروجہ اقدار اور عقائد کی شکست اور بڑھتی ہوئی تشکیک کا ہے۔" ا

جدیدیت کے مضمرات کے اس مختصر جائزے کے بعد اب ہم اردو کی جدید شاعری کی طرف رجوع کریں گے جو اپنے عہد اور مخصوص حالات و ماحول کی زائیدہ ہے اور جس کی تخلیق میں فنکاروں کے ساتھ ساتھ زمان و مکان کی شرکت سے بھی انکار ممکن نہیں۔

ا۔ ڈاکٹر وحید اختر: "فلسفہ و ادبی تنقید" نصرت پبلشرز لکھنؤ: ص 174

جدید نظم کا تنقیدی مطالعہ

چھٹی دہائی میں اپنی تخلیقی کاوشوں کی بنیاد پر ابھرنے والے کئی شاعروں نے گوکہ اسی دہائی میں اپنی پہچان بنانی شروع کردی تھی۔ تاہم ان کی واضح شناخت ساتویں دہائی میں اس وقت قائم ہوئی جب جدیدیت ایک ادبی تحریک کی شکل میں شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آئی جس نے بقول لطف الرحمان:

"دیکھتے ہی دیکھتے ایک پوری نسل کو اپنا ہمنوا بنالیا جدیدیت ایک ادبی تحریک کی حیثیت سے وجودیت' تجریدیت' اشتراکیت' جمہوریت اور نفسیات کی مثبت قدروں اور اصولوں کا ایک حسین امتزاج ہے اور عہد حاضر کے صحرائے بے آب و گیاہ میں شجر سایہ دار کی حیثیت رکھتی ہے۔" [1]

جدیدیت کے علم برداروں کے یہاں سنسنی خیزی کے ساتھ ساتھ اعتدال پسندی اور سنجیدہ روی پائی جاتی ہے۔ روایت سے بغاوت کے بلند بانگ دعوؤں کے ساتھ ساتھ توازن اور متانت کا رویہ ملتا ہے اور پیش پا افتادہ موضوعات و اظہار بیان سے گریز کرکے اپنا جہاں آب پیدا کرنے کا مخلصانہ جذبہ بھی جس کے بغیر فکر و فن میں آب نہیں پیدا ہوتی۔

جدید شاعروں میں منیر نیازی' شیب الرحمان' خلیل الرحمان اعظمی' وحید اختر'

ا۔ لطف الرحمان جدیدیت کی جمالیات۔ ص 34-35

وزیر آغا، ضیا جالندھری، محمود ایاز، راہی معصوم رضا، شاذ تمکنت، سلیمان اریب، حسن شمیر، قاضی سلیم، باقر مہدی، وارث کرمانی، عمیق حنفی، اختر احسن، بلراج کومل، شفیق فاطمہ شعری، عزیز قیسی، بشر نواز، ساجدہ زیدی، شہاب جعفری، مظہر امام، مغنی تبسم، حکیم یوسف حسن خاں، ساقی فاروقی، مخمور سعیدی، شہریار، زاہد ڈار، عباس اطہر، کمار پاشی، گوہر نوشاہی، افتخار جالب، احمد ہمیش، عادل منصوری، انیس ناگی، سلیم الرحمن، اعجاز احمد اور ندا فاضلی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ساتویں دہائی میں ان میں سے بیشتر شاعروں کے مجموعے بھی منظرعام پر آئے۔ لگ بھگ اسی دوران میں اخترالایمان کی نظموں کا مجموعہ "یادیں" شائع ہوا۔ جسے ساہتیہ اکادمی کے انعام سے سرفراز کیا گیا۔ سجاد ظہیر جو اب تک ناول، افسانہ اور تنقید کے میدانوں کے شہسوار تھے اس دور میں نثری نظم نگار کی حیثیت سے سامنے آئے۔ ان کی نثری نظموں کا ایک مجموعہ (پگھلا نیلم" عنوان سے شائع ہوا۔ ساتھ ہی سردار جعفری اور مخدوم محی الدین کے دو دو شعری مجموعے ("پیراہن شرر" ایک خواب اور : جعفری" گل تر اور "بساط رقص" : مخدوم) بھی شائع ہو کر منظرعام پر آئے جن میں شامل نظموں میں خوشگوار تبدیلی اور تازگی نظر آتی ہے۔ ان دونوں کا شمار ترقی پسند تحریک کے نمائندہ شاعروں میں کیا جاتا ہے ان دونوں کے یہاں بقول خورشید الاسلام:

> "لہجے کی جو تبدیلی آئی، موضوعات کو برتنے میں داخلی تجربے کو جس طرح اساس بنایا گیا اس کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان شعراء نے بدلتے ہوئے رجحانات میں بھی اپنی تخلیقی توانائی اور ذہن و احساس کی زندگی کا ثبوت دیا۔ دوسرے تمام شعراء تو تخلیقی سرچشموں سے کٹ کر بے خبر ہو رہے مگر ان دونوں نے نظریاتی اختلاف کے باوجود اپنی شاعری سے اس حقیقت کی بالواسطہ توثیق کی کہ جدید شاعری میں جن میلانات و عوامل پر زور دیا جاتا رہا ہے وہی آج کی حقیقی شاعری کی شناخت کا وسیلہ

ہیں۔" ۱

جدید فکر و ادب کے یہ اثرات مخدوم و جعفری تک ہی محدود نہیں رہے بلکہ ساتویں دہائی اور اس کے بعد کئی ترقی پسند شاعروں کی تخلیقات میں واضح طور پر ملتے ہیں یہاں تک کہ اگر شاعر کا نام مخفی رکھا جائے تو کبھی کبھی یہ امتیاز کرنا دشوار ہوجاتا ہے کہ وہ کسی ترقی پسند شاعر کی تخیل فکر کا نتیجہ ہیں یا جدید شاعر کی۔

آٹھویں دہائی میں ابھرنے والے نظم نگاروں میں سے بیشتر نے گزشتہ دہائی میں ہی منفرد تخلیقات کے ذریعے قارئین کو اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا۔ لیکن ان کی شناخت آٹھویں دہائی میں قائم ہوئی۔ ان نظم نگاروں میں فہمیدہ ریاض، مسعود منور، صادق عتیق اللہ، مصحف اقبال توصیفی، کشور ناہید، عین رشید، علیم اللہ حالی، یعقوب راہی، خلیل مامون، خلیل تنویر، نسرین انجم بھٹی، ثروت حسین، شاہد ماہلی، اصغر ندیم سید، مظفر ایرج، افضال احمد سید، شمیم انور، صلاح الدین پرویز، سلیم شہزاد، عبداللہ کمال، علی ظہیر، پرت پال سنگھ بیتاب، چندربھان خیال، آشفتہ چنگیزی، سعادت سعید، شائستہ حبیب اور محمد اظہار الحق وغیرہ وہ چند اہم نام ہیں جنہوں نے پچھلی نسلوں کے شانہ بہ شانہ اردو شاعری کو نئی وسعتوں سے آشنا کرانے کی سعی کی۔

اردو میں جدیدیت کا آغاز بقول ڈاکٹر وحید اختر۔

> "ایک منفی رد عمل سے ہوا ترقی پسند ادبی تحریک کی سیاسی، سماجی مقصدیت کے لئے اتنی بڑھ چکی تھی کہ جمالیاتی تجربے اور اظہار کے وہ تمام امکانات جو اس مقصدیت سے ناآہنگ تھے عصری شعری حیثیت کے مغائر سمجھے جانے لگے تھے۔اس رد عمل نے خارج سے عاید کردہ مقصدیت کو ناشاعری کا سبب جان کراس سے دانستہ گزیر کیا۔ مقصدیت کا یہ تصور عوام سے براہ راست

---

۱ پروفیسر خورشید الاسلام۔ اردو ادب آزادی کے بعد علی گڑھ ص 19)

تخاطب، ان کے جذبات میں تحریک پیدا کرنے اور آمادہ عمل
کرنے پر مبنی تھا۔ رد عمل کی صورت میں براہ راست تخاطب کو
خطاب اور نعرہ بازی، جذبات میں تحریک پیدا کرنے کو سستی
جذباتیت، پروپیگنڈہ اور عمل سے شعر کا رشتہ جوڑنے کو سیاسی
منشوروں کی جبلی تقلید سمجھ کر خود کلامی، خود گم گشتگی، سیاست
ومعاشرت کے مسائل سے شعوری کنارہ کشی، عمل سے لاتعلقی
اور ایسے احساسات وتمثالات کو شعری جامہ پہنانے پر زور دیا
جانے لگا جو انتہا پسند مقصدیت کے نزدیک داخلیت، یاسیت،
انانیت اور مریضانہ انفرادیت کے اظہارات تھے۔ اس رد عمل
نے ایک طرح سے ہمارے ادب میں وہ توازن تلاش کرنے کی
کوشش کی جو ناپید ہو چلا تھا اور اس انفرادیت کو استوار کیا جو
اجتماعیت کے بوجھ تلے دب گئی تھی۔ اس منفی رد عمل نے مثبت
کارنامہ یہ انجام دیا کہ سب شعرا ایک ہی لکیر کو پیٹنے اور ایک ہی
نعرے کو منظوم کرنے کے بجائے ہیئت، اسلوب اور لہجے کے
نئے تجربے کرنے کی جرات کرنے لگے اور آزادی کے چند
برسوں کے اندر ہی ہندوستان وپاکستان میں نئے شعراء کی ایسی
نسل نمایاں طور پر سامنے آگئی جو ترقی پسندوں سے مختلف تھی
جس نے کلاسیکیت ورومانیت سے بھی استفادہ کیا۔ فلسفہ وفنون
کی جدید تحریکوں سے بھی فیضان حاصل کیا اور ساتھ ہی شاعری
کو لہجہ اور محاورہ کی تازگی اور بالیدگی بخشی"۔[1]

1۔ جمالیاتی تجربے کی زبان، شعری صداقت اور تنقید۔ ڈاکٹر وحید اختر: "عصری ادب" : شمارہ جنوری تا اپریل :1977۔

چھٹی دہائی میں اپنی پہچان بنالینے والے شاعروں میں سے بیشتر کی ذہنی تربیت راشد، میراجی اور ترقی پسندوں کے زیر اثر ہوئی تھی۔ان لوگوں نے ایک طرف میراجی کی ایہام پرستی سے دیدہ ودانستہ گریز کیا تو دوسری طرف ترقی پسندوں کی نعرہ بازی اور ادعائیت سے اپنا دامن بچاکر ضبط وتوازن کی راہ اختیار کرنے کی سعی کی جو اردو شاعری کی زندہ روایت سے منسلک تھی لیکن اس دہائی میں ان کے دوش بدوش چند ایسے شاعر بھی ابھرے جنہوں نے شعوری طورپر صرف اردو شاعری کی مذکورہ روایت بلکہ اپنے قریبی پیش رووں تک کے اثرات سے یکسر انحراف وانقطاع کیا جس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی شاعری (چند ایک شعراء کے یہاں) "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" بن گئی۔ اسی دور میں شائع ہونے والے جدید شاعری کے دو نمائندہ انتخابات "نئے نام" (مرتبہ شمس الرحمان فاروقی) اور "گلوب" (مرتبہ سید احمد شمیم) میں شامل نظموں سے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مگر ہمارے سروں پہ کوئی گراف زدہ لکیر ڈولتی ہے اور نہ ہم
کوئی زمانہ عبارت ہیں کہ بہت ہوچکا سلوک مدام
کھدیا نہ کہ وہ سب گرانی عورتیں تھیں جو ہمارا ایمان نہ کر
پانے کے غم میں سڑکیں بن گئیں
وہ مسائلی مرد تھے جو ہمیں کاغذی وسائل میں گھول رہے تھے مگر
غلطی سے قانون بن گئے
اور شرط تھی اتنی کڑی اور دوراز کار کہ دھول بہت کافی تھی دنیا میں
اگر لوگ پانی نہ ملنے پر اکال کا رونا نہ روتے۔ (تجدید 2: احمد ہمیش)

تمام جذبے جبلتیں جہد البقا' سخت گیر تکرار ہورہی ہے' مگر
مقاصد میں زخم تشویش ضعف
کسمساتا ہے' پتی پتی نفیس لامرکزیت اظہار
ہوا میں اڑتی ہے

بہار کا خون سبز ناقص نفوذ جم تھم چکا ہے
سیاہ آفات کے مقطر منزہ معصوم فنون تعبیر خاک سے ہاتھ
پاؤں فتنہ فساد دھو ڈالوں؟ جشن کا اہتمام دربار اسلیری آسنک
تجربیاں، پھولوں کو مسخ کردو، رگوں پہ لکھا ہوا ہو، بہتی
غلیظ خون آگ چاٹتی ناچتی رہے، اضطراب تھر تھر دہکتے وقت
عذاب لمحات کوند جھنجھوڑ کر گزرتے ہیں
طواف توفیق محتنب راستوں کی دھڑکن دوام دولابی باد، پاژندہ
طشت درگشت جھنجھناتی افسوس بے حسی گنجلک لذامت کے
ریشمی انگلیوں سے از خود پھلتے بھیے، بریدہ سر، امتناعی
تعزیر، دشت دروازے، باولی چیخ کند دانتوں کی کچکچاہٹ
میں آکے دم توڑتی ہے

(نفیس لامرکزیت اظہار : افتخار جالب)

وقت کی پیٹھ پر
کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا ہوا
شبہ کی سیڑھیوں پر سرکتا ہوا
نت نئے خودکشی کے طریقوں کا موجد بنا
حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی لمس کی ہڈیاں
چن رہا ہوں نہ جانے میں کس کے لئے؟
جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو!
تمہیں سرخ ہونٹوں کی خیرات کیسے ملی یہ بتاؤ؟

(وقت کی پیٹھ پر: عادل منصوری)

ساتویں منزل پہ
سچائی کسی تابوت میں لیٹی

اندھیرے کی علامت
ذہن میں موجودہ نقطوں سے اٹھا کر
روشنی کی سمت لے جانے کی کوشش میں
ہمیشہ بے خیال کے اناگت خوف سے
اپنے بدن کی آتما کے زخم دھوکر
الٹے پیروں والی بوڑھی عورتوں کی
منتظر ہے جو

کسی بھی زخم کے اندر ہی اندر
درد کی ساری جڑوں کو
سینچتی رہتی ہیں لیکن
ذہن کے غاروں میں
آوازیں انھیں بے چین کر کے
زندگی کے ایک بے پایاں سمندر میں
بہادیتی ہیں اور
وہ تاقیامت بہتی رہتی ہیں

(الجھاؤ : صادق)

ترسیل کی ناکامی کا یہ المیہ مذکورہ دونوں انتخابات نئے نام اور "گلوب" کے تمام شاعروں سے نہیں بلکہ صرف چند شاعروں ہی سے عبارت ہے جن میں افتخار جالب اور احمد ہمیش کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔بقول وحید اختر۔

"خود نئے نام کی ۸۰ فیصد سے زیادہ نظمیں ابلاغ کی شرائط کی تکمیل کرتی ہیں اور جہاں ابلاغ پورا نہیں وہاں بھی ابلاغ کی دوسری سطحیں ملتی ہیں، ضروری نہیں کہ نظم پوری کی پوری ایک ہی بار میں قاری پر اپنے سارے پہلو منکشف کردے چند مبہم یا

مہمل نظموں کی موجودگی کو جدید شاعری کے خلاف حربے کے طور پر وہی استعمال کر سکتا ہے جسے ہر جدید تجربے سے ملی بغض ہے۔ تشکیک یا بے یقینی ذہنی گمراہی نہیں بلکہ ذہن کی بیداری کا ثبوت ہے اور آج کے حالات کا لازمی نتیجہ ہے۔ مکمل یقین اور ایمان بالغیب انہیں شاعروں کے ہاں مل سکتا ہے جو آج کے حالات سے بے خبر، روایتی انداز میں سوچتے اور بات کرتے ہیں یا اپنی ذاتی یا سیاسی مصلحت کی بنا پر حقیقت کی صحیح عکاسی کی جرات نہیں رکھتے۔ روایت سے جتنا فائدہ پچھلے بیس برس میں اٹھایا گیا ہے اس کی مثال پچھلے ادوار کی شاعری میں مشکل ہی سے ملے گی"۔1

جدید شاعروں میں بہت بڑی تعداد ان تخلیق کاروں کی ہے جو ترسیل اور ابلاغ کی ناکامی کو کسی نظم کی کامیابی کی بنیاد نہیں مانتے بلکہ اسے شاعری کا نقص، اظہار کی شکست، تخلیق کا سب سے بڑا نقص اور تخلیق کار کا عجز تصور کرتے ہیں، اسی دور میں "لامعنیت" کے نظریئے سے متاثر ہوکر چند شاعروں نے لایعنی نظموں کو بھی فروغ دینے کی کوشش کی لیکن یہ سلسلہ زیادہ دنوں تک نہیں چل سکا۔ دراصل **لامعنیت** کو انہوں نے زیادہ غور و فکر کئے بغیر محض فیشن اور تقلید کے طور پر اپنانا چاہا لہٰذا بے معنویت تو ان کے ہاں خوب ابھری لیکن وہ زندگی کے اس فلسفے سے یکسر عاری تھی جو گہری مقصدیت کا حامل ہوتا ہے اور جس کے پس پشت، نئی معنویت کی جستجو کار فرما ہوا کرتی ہے بہر حال جن چند شعراء نے بے معنویت ہی کو سب کچھ مان کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی پر صرف کرنے کا رویہ اختیار کیا تھا۔ انہیں جلد یا بہ دیر اپنی غلطی کا احساس ہوگیا اور پھر وہ راہ راست پر آگئے۔ اور جمالیاتی تجربے اور اظہار کی اہمیت

1۔ جدید اختر فلسفہ اور ادبی تنقید۔ لکھنؤ۔ ص 234

تسلیم کرنے لگے جنہوں نے اس حقیقت کو نہیں سمجھا وہ شاعری کے بڑھتے ہوئے کارواں سے پیچھے چھوٹ کر گرد راہ بن گئے۔

بہر حال 1960ء کے بعد جدیدیت کے نام سے جدید شاعری کا جو ایک نیا دور شروع ہوا وہ پچھلے ادوار کے مقابلے میں بے حد متنازعہ فیہ کہا جاسکتا ہے اسی دور میں "شب خون" کے صفحات پر عمیق حنفی اور احتشام حسین کی معرکہ آرائی کے ساتھ ساتھ دیگر رسائل و جرائد میں بھی جدیدیت کی موافقت اور مخالفت میں مضامین کی اشاعت کا ایک لامتناہی سلسلہ چل پڑا جو رسائل کے اداریوں' مضامین' جواب الجواب اور خطوط کے کالموں سے ہوتا ہوا مختلف شہروں میں منعقد کئے جانے والے سمیناروں تک نظر آتا ہے۔ عمیق حنفی' وحید اختر' خلیل الرحمان اعظمی' وزیر آغا' شمس الرحمان فاروقی' محمد حسن' شمیم حنفی' فضیل جعفری' بشر نواز اور محمود ہاشمی' وغیرہ کے علاوہ آل احمد سرور اور جمیل جالبی نے بھی اپنے فکر انگیز مضامین کے ذریعے اپنے اپنے طور پر اس دور میں پھیلی ہوئی افراتفری کو ختم کرنے کی سعی کی۔ گوکہ ان سب کے اخذ کردہ نتائج ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف نظر آتے ہیں' کچھ اسے ترقی پسند شاعری کا رد عمل قرار دیتے ہیں تو کچھ ترقی پسندی کی توسیع اور کچھ اسے بدلتی ہوئی زندگی اور سماج کے ساتھ تبدیلی کا ایک فطری عمل گردانتے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی ایک سوالنامے کے جواب میں لکھتے ہیں:

> "داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعری کو "جدید" سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم' خوف تنہائی' کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا (کسی نہ کسی نہج سے) اظہار کرتی ہو جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی' ذہنی کھوکھلے پن' روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں' لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردہ ہی

سے عبارت ہے۔ پہلے کے ادیبوں نے اپنے خدا تلاش کرلئے تھے۔ شیکسپیئر اگر اعلیٰ انسانی اقدار اور اعلیٰ ظرفی اور ہیروئی توکل Hiroic Acceptance کا سہارا ڈھونڈھتا ہے تو ٹینی سن مادی خوش حالی اور خداوندان ارض و فلک کی بنیادی منصف مزاجی کا۔ ہارڈی اگر کسی اندھی قوت کے آگے خود کو مجبور پاتا ہے تو یہ بھی امید کرتا ہے کہ کسی نہ کسی دن یہ قوت شعور و ادارک سے بھر جائے گی اور ہر چیز کو حسین بنادے گی۔ غالب اگر ہونے اور ڈوبنے کا ماتم کرتے ہیں تو کسی نہ کسی لمحہ میں "انا البحر" بھی کہہ اٹھتے ہیں ایلیٹ نے اگر قدیم عیسائیت کی کیفیت معصوم State of grace ڈھونڈ لی تو ییٹس Yets نے روحانیت علم الاسرار اور آئر ستانی دیومالا کا سہارا لیا۔ سیسل ڈے لوئس، مخدوم اور سردار نے اگر اشتراکی نظام کے قیام و استقلال کی امیدیں باندھیں تو بیدی نے پنجاب کے دیہاتوں میں اعلیٰ انسانی اقدار تلاش کیں۔ نیا شاعر اس طرح کے نشہ آور خوابوں کے سرور اور خدا، باپ یا قوم پرستی یا خوش اعتقادی کے Images Father کی متحفظ چھت کے سائے سے محروم ہے، نئے دور کا المیہ Father Images کی شکست کا المیہ ہے۔ نیا شاعر "نہ ہاتھوں کا ترانہ" لکھ سکتا ہے نہ "طلوع اسلام" اس کے پاس نہ اختر الایمان کی یادوں کا سہارا ہے نہ عبد العزیز خالد کی سطحی علمیت زدہ مذہبیت اور دیومالائیت کا۔ نئے شاعر کے پاس صرف دو چیزیں ہیں اس کی اپنی کچلی ہوئی تڑی مڑی، مجروح شخصیت۔ اور اس شخصیت کے زندہ اور متحرک اور حساس ہونے اور رائے زنی Comment کرنے کا استحقاق رکھنے کا احساس۔ لیکن یہ

Comment کسی پلیٹ فارم' کسی خارجی دباؤ' کسی گروہ یا بلاک
کے مفاد و منفعت و حفاظت کے لئے نہیں بلکہ خود اپنی شخصیت
اور خارجی دنیا کے ٹکراؤ کے نتیجے میں اچھلنے والی چنگاریوں سے
اٹھتا ہے۔ نیا شاعر شاعری کو صرف شاعری سمجھتا ہے۔ فلسفہ'
پروگرام' مناظرہ بحث و تمحیص' نصیحت' وصیت' اشتہار یا اخبار
نہیں۔ اگر یہ فن برائے فن ہے تو ہو لیکن نیا شاعر خود کو ہر
طرح Uncommited سمجھتا ہے۔ وہ نہ کیمپ میں ہے نہ میمو
میں' نہ سرخ ہے نہ سیاہ نہ سفید۔" ۱

جدید کی تعریف کے بارے میں "جتنے منہ اتنی باتیں" والا معاملہ نظر آتا ہے اکثر و بیشتر لوگ اس کی تلاش میں مغربی ادب کے حوالوں میں گم ہو کر پیش منظر کو دھند لانے کے سوا کوئی اور کام انجام نہیں دیتے' ادب کا عام قاری جدیدیت کی صحیح تعریف جاننے کی کوشش میں قدم قدم پر الجھنوں سے دوچار ہوتا ہے۔ ان حالات کے درمیان چند ناقدین نے اپنی رائے کا اظہار کرکے صحیح مفہوم کی طرف رہنمائی کی۔ مثلاً اطہر نفیس کے ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی نے نہایت واضح الفاظ میں بے حد جامع اور متوازن بات کی:

"جدیدیت کے معنی اگر ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ ہر نقش
کہن کو مٹادیا جائے' ہر روایت کو ختم کردیا جائے تو ہم تخلیقی و
فکری سطح پر صرف ہوا میں گرہ لگانے کی کوشش کریں گے۔
جدیدیت کے معنی یہ ہیں کہ ہر نسل اپنے معیاروں او ریمانوں
سے اپنے ماضی کو دیکھتی اور ناپتی ہے۔ اس فکری اور تخلیقی عمل
کا نام "جدیدیت" ہے۔

۱۔ جدید شاعری ایک سمپوزیم۔ ماہنامہ کتاب (لکھنؤ) سالنامہ 1967ء

جدیدیت اپنے آپ کو اپنے دور کو' اور اپنے دور کی زندگی
کی روح کو سمجھنے اور زندگی کو آگے بڑھانے کا نام ہے۔" ۱

بہر حال ان تمام مباحث سے جو نتائج ابھر کر سامنے آئے وہ یوں ہیں کہ جدید شاعری ترقی پسندی کا رد عمل ہو یا اس کی توسیع' بہر طور وہ ترقی پسند شاعری سے یکسر مختلف ہے۔ اس کا زور اجتماعیت کے بجائے انفرادیت پر ہے یہ غیر مشروط ذہن کی شاعری ہے۔ جدید حسیت اس کی پہچان ہے۔ یہ بہ ذات خود موضوعاتی تو نہیں ہے لیکن اس کے لئے موضوعات شجر ممنوعہ بھی نہیں۔ یہ کیفیات' تاثرات اور احساسات کی شاعری ہے۔ یہ مدھم لے کی شاعری ہے اس میں دوشتگی اور خفگی تو ہے لیکن نعرے بازی اور گھن گرج نہیں۔ اس میں طنز اور احتجاج بھی ملتا ہے اور مشینی نظام سے بیزاری کا جذبہ بھی اور اظہار وبیان کے نئے پیرایوں کی تلاش بھی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید شاعروں کی نظمیں ترقی پسند نظموں سے بہت مختلف ہیں اس میں وضاحت کے بجائے رمزیہ انداز نظر آتا ہے۔ مقصدیت سے انحراف کا رویہ ملتا ہے۔ انفرادیت پر زور دیا جاتا ہے۔اور بندھی ٹکی تشبیہات واستعارات سے شعوری طور پر گریز کرکے ایک نئی شعری زبان کی تخلیق کا عمل ملتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

تم نے ہم نے مل کر اس دیوار کی بنیادیں ڈالی تھیں
ہم نے یہ دیوار اٹھائی
ہم نے اس کی بنیادوں میں خوں چھڑکا
اپنے خوں' اپنے بوڑھوں' اپنے بچوں کے اس خوں سے اس پر
اپنے گھر' اپنے اسباب' اپنی اقدار میں آگ لگا کر اس دیوار کی اینٹوں
کو فولاد کیا

۱۔ گفتگو۔ ۲ مشمولہ "ادب کلچر اور مسائل" مرتبہ خاور جمیل ص 415

یہ دیوار جسے ہم نے تم نے بے جان سمجھ رکھا تھا
روز بہ روز اونچی ہوتی جاتی ہے اور نئی دیواریں
اس کی کوکھ سے پھوٹ رہی ہیں

(دیواریں : وحید اختر)

اس نظم میں جو دیوار نظر آتی ہے وہ ظاہر ہے کہ اینٹ اور چونے سے بنائی گئی دیوار نہیں بلکہ انسان اور انسانوں کے درمیان خود انسان کی ہی تعمیر کردہ وہ دیوار ہے جس نے اپنے معمار سے کہیں زیادہ بلند وبالا ہوکر اسے نہ صرف چھوٹا بنادیا ہے۔ بلکہ اسیر بھی کرلیا ہے۔

پنکھ ٹوٹا کوا زیل کے پیڑ کے نیچے
جانے کیوں چپ چاپ بیٹھا ہے
تیز ہوا ڈری ڈری خاموشی سے چلتی ہے
ایک اخبار سے منہ کو چھپائے ایک بیشنک اونگھ رہا ہے
دھوپ پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے
حبس ہے ایسا دل تک بے آواز دھڑکتا ہے
راجا بائی ٹاور کی بڑی گھڑی رکی پڑی ہے
رگ رگ میں ایک تھکن بے معنی سے درد کے ساتھ بہتی ہے
شاید ہم سب اس لمحے کو ڈھونڈ رہے ہیں
جس کے آتے ہی برق سی ہر شے میں دوڑے گی
لیکن آج تو وہ لمحہ۔ افسردہ زخموں سے نڈھال
سوکھی گھاس پہ سوتا ہے۔

(ریت کی دیوار۔ باقر مہدی)

اس نظم کے پہلے حصے میں ”ایک دوپہر“ کی تصویر پیش کی گئی ہے۔جس میں ٹاور، بیشنک اور اخبار محض ان تین لفظوں سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تصویر کشی شہر کی

بلکہ بڑے شہر کی ہے۔ ناریل کا پیڑ اس شہر کے ساحل سمندر پر واقع ہونے کی نشان دہی کرتا ہے۔ تھکن لیٹی دھوپ' حبس اور ٹاور کی رکی ہوئی گھڑی سے ایک خاص کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ دوپہر کا ایسا منظر پیش کرنے کے بعد شاعر جب یہ کہتا ہے کہ رگ رگ میں ایک تھکن بے معنی درد کے ساتھ بجتی ہے تو پڑھنے والے کے ذہن میں یہ منظر ایک دم پس منظر میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ اور پیش منظر میں نظم کا واحد متکلم آجاتا ہے جو تھکن اور درد محسوس کررہا ہے جو حال سے نامطمئن ہے لیکن اسے بھی سب کی طرح اس وقت کی تلاش ہے جو اس کے درد کا مداوا کرسکے۔ اب عمیق حنفی کی نظم "کھیتی" دیکھئے۔

وقت کی کھیتی ہیں ہم
وقت بوتا ہے' اگاتا' پالتا ہے
اور بڑھنے کے مواقع بھی ہمیں دیتا ہے وقت
سبز کو زریں بنانے کی اجازت مرحمت کرتا ہے اور
ناچنے دیتا ہے باد شوخ کی موجوں کے ساتھ
جھومنے دیتا ہے سورج کی کرن کی ہم دمی میں
چاندنی پی کر ہمیں بدمست پاتا ہے توخوش ہوتا ہے وقت
پھولنے پھلنے کی تدبیریں بتاتا ہے ہمیں
ہاں۔۔۔۔ مگر انجام کار
کاٹ لیتا ہے ہمیں
ہم بالاخر اس کے نغمے
ہم بالاخر اس کی فصل

(کھیتی: عمیق حنفی)

اس نظم میں شاعر نے صرف دو لفظوں یعنی "وقت" اور "کھیتی" کے ذریعے کائنات کے ایک ازلی عمل تسلسل کو نہایت موثر اور فنکارانہ انداز میں بے حد سادگی

کے ساتھ بیان کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ لفظ "ہم" میں جملہ بنی نوع انسانی سمٹ آئی ہے۔ جو کائنات کی ایک زبردست قوت کے زیر اثر وجود میں آتی ہے۔ اپنا متعینہ کام سرانجام دیتی ہے اور بالآخر اسی کے ہاتھوں فنا ہو جاتی ہے۔ گوکہ اسی فنا میں اس کی بقا بھی پوشیدہ ہے کہ فنا اور بقا کا ایک لامتناہی سلسلہ ساری کائنات میں جاری وساری نظر آتا ہے۔ جس میں وقت کو میرِ کائنات کا درجہ حاصل ہے۔

قاضی سلیم کی نظم "وقت" میں بھی مرکزی حیثیت وقت کو حاصل ہے لیکن وہ باقر مہدی کی طرح اسے اپنے اور سب کے درد کا مداوا سمجھ کر اس کی تلاش یا انتظار نہیں کرتے۔ وہ وقت کو خالق اور انسان کو اس کی مخلوق بھی نہیں سمجھتے بلکہ وقت کی رفتار کے شور میں ہر شے کا اظہار اور اثبات پاتے ہیں۔ جہاں عمر ایک چیخ کی میعاد بن جاتی ہے۔

عمر ایک چیخ کی میعاد ہے
تم بھی چیخو......
اتنی شدت سے کہ اک مدت تک
وقت کو یاد رہے
جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے
آہنی پہیوں نے فولادی زبان میں اپنی
بات دہرائی یہ آواز تھی جانی بوجھی
ایسے مانوس تھے الفاظ جنہیں عمر تمام
سنتے رہتے ہیں مگر سیکھ نہیں پاتے ہیں
آج بھی دیر تک سنتا رہا
ثانیے
ساعتیں
شام اور سحر

منزلیں کٹتی رہیں۔۔۔۔ وقت چلا
دھیرے دھیرے میری رگ رگ میں لہو کی گردش
دور نزدیک کی بے درد کشاکش سے ملی
گھڑگھڑاہٹ سے ہم آہنگ ہوئی
اب ہوں میں جزو اسی کا شاید
آہنی پہیہ ہوں ایک ایسا تسلسل ہوں
کہ جس کے کوئی معنی ہی نہیں

(وقت : قاضی سلیم)

پوری نظم ٹرین کے سفر سے متعلق ہے۔ ٹرین چل رہی ہے۔ پیڑ، چٹانیں، بجلی اور ٹیلی فون کے کھمبے سب ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ ہیں۔ ٹرین کے پہیے اپنی فولادی زبان میں کسی بات کو دہرا رہے ہیں، آواز جانی پہچانی اور الفاظ مانوس ہیں جنہیں ہم سب تمام عمر سنتے تو رہتے ہیں لیکن سمجھ نہیں پاتے۔ ثانیوں، ساعتوں اور روز و شب کی شکل میں منزلیں کٹتی رہتی ہیں، وقت اپنی رفتار سے چلتا رہتا ہے اور پھر اپنی رگوں میں دوڑتے لہو کے ساتھ اس کے ہم آہنگ ہوتے ہی اچانک شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود اسی کا ایک جزو ہے۔ اسی کا تسلسل ہے اور اس سے الگ جس کے کوئی معنی نہیں۔ نظم کے اختتام پر شاعر کہتا ہے۔

"پچھلی ضربات سے ہر ضرب نئی
ایسے مل جاتی ہے جیسے اس میں
کسی احساس کا وقفہ بھی نہیں"

مذکورہ تینوں نظموں میں وقت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ وہ کائنات کی ایک زبردست قوت ہے۔ اور اس کے سامنے انسان بے بضاعت نظر آتا ہے لیکن تینوں نظموں میں شاعروں نے اپنے اپنے تجربات اور احساسات کی روشنی میں اس کی جو تصویریں پیش کی ہیں وہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف اور منفرد ہیں۔ تینوں شاعر ہم

عصر ہی نہیں بلکہ ہم عمر بھی ہیں لیکن ان کے طرز اظہار میں کسی قسم کی یکسانیت یا مماثلت نظر نہیں آتی۔ تینوں نے وضاحت کے بجائے رمزیہ پیرایہ بیان سے کام لیا ہے۔ اب اخترالایمان کی یہ نظم دیکھئے:

شام ہوتی ہے سحر ہوتی ہے یہ وقت رواں
جو کبھی سنگ گراں بن کے مرے سر پہ گرا
راہ میں آیا کبھی میری ہمالہ بن کر
جو کبھی عقدہ بنا ایسا کہ حل ہی نہ ہوا
اشک بن کر میری آنکھوں سے کبھی ٹپکا ہے
جو کبھی خون جگر بن کے مژہ پر آیا
آج بے واسطہ یوں گزرا چلا جاتا ہے
جیسے میں کش مکش زیست میں شامل ہی نہیں

(بے تعلقی: اخترالایمان)

یہاں بھی مرکزی حیثیت "وقت" کو حاصل ہے۔ لیکن یہاں بھی وقت کا تصو. مذکورہ نظموں سے مختلف ہے۔ اخترالایمان کی بیشتر نظموں میں وقت رواں دواں نظر آتا ہے۔ اور کئی جگہ تو بلیغ استعارہ نہ رہ کر علامت بن جاتا ہے۔ خود اخترالایمان نے "بنت لمحات" کے پیش لفظ میں اس کے بارے میں لکھا ہے۔

"میری ان نظموں میں "وقت" کا تصور اس طرح ملتا ہے جیسے یہ بھی میری ذات کا ایک حصہ ہے اور یہ طرح طرح سے میری نظموں میں میرے ساتھ رہتا ہے کبھی یہ گزرتے ہوئے وقت کا علامیہ بن جاتا ہے، کبھی خدا بن جاتا ہے اور کبھی نظم کا ایک کردار۔۔۔۔ "بازآمد" میں رمضانی قصائی "وقت" ہے۔ "بیداد" میں "خدا" وقت ہے۔ "وقت کی کہانی" میں "گرداب زیست" وقت ہے۔۔۔۔ اور "کوزہ گر" میں "سامری" وقت

ہے۔ وقت جبریل امین ہے جو زمین سے تمہ نظر مسلط ہے۔
ہماری "محور اس حیات" پر جس کے پاؤں تحت الثریٰ سے بھی
نیچے ہیں اور سر عرش معلیٰ سے اوپر۔۔۔۔ ساتھ ہی یہ تصور نہ
"ملیا" کا ہے نہ "فنا" کا۔۔۔ یہ ایک ایسی زندہ و پائندہ ذات ہے
جو "ابدیت" ہے جو اگر وقت نہ ہوتی تو خدا سے بڑی کوئی چیز
ہوتی۔ اس لئے کہ اس کے ہاتھوں خدا کی شکل و صورت اور
تصور بھی بدلتا رہتا ہے"۔

خارج سے زیادہ داخل سے سروکار، انفرادی تجربات و محسوسات کی اہمیت اور رمزیہ پیرایہ اظہار جدید شاعری کی واضح پہچان اور اس دور کے ایک خصوصی میلان کا درجہ رکھتے ہیں۔

تو ایسا کیوں نہیں کہتے
کہ یہ بچے ہی میرے کرب کے ضامن ہیں
ان ہی کے سبب سے میں
جھلستے ریگ زاروں میں برہنہ پا بھٹکتا ہوں
یہی وہ زہر ہے جس نے مرے خوں کے تمک کو نیم کے رس میں بدل ڈالا
تو ایسا کیوں نہ کہہ پائے
وہ جو کچھ میرا حصہ میرا ورثہ تھا
اسے تم چھین لیتے اور مجھے صحرا کے بے حس پیڑ کی صورت اگا دیتے۔

(تو ایسا کیوں نہیں کہتے: بشر نواز)

یہاں موجودہ دور کی بے حسی اور لطیف انسانی احساسات و جذبات سے بے نیازی پر نہ صرف طنز ملتا ہے بلکہ بین السطور میں ایک احتجاجی لے بھی ابھرتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ احتجاج موثر تو ہے لیکن کہیں جذباتی چیخ یا نعرہ نہیں بنتا اور یہی خصوصیت، ترقی پسند رویے اور جدید رویے میں حد فاصل قائم کرتی ہے۔

متذکرہ بالا شعراء کے بعد نمایاں ہونے والی نسل کے شاعروں کی نظموں سے یہ چند مثالیں دیکھئے۔

سمندر خشک ہوتے جا رہے ہیں
پیاس سے بے حال ننھی مچھلیوں کے غول
سمتوں کے بھنور میں پھنس گئے ہیں
ان کے پنجے ریت کی گہری تہوں میں دھنس گئے ہیں
ہم آنکھوں کو دہائی دے رہے ہیں
اجنبی بے نام دنیاؤں کے باشندوں کی
پراسرار چیخوں سے
فضاؤں میں سبھی کچھ منجمد سا ہو گیا ہے
زمیں پر سخت چٹانیں ابھرتی جا رہی ہیں
دانہ گندم ہماری دسترس سے دور ہوتا جا رہا ہے

(دانہ گندم سے دوری: شہریار)

میں تمہارے واسطے
تمہارے نام سے
ایک ایسے باب کے دہانے پر کھڑا ہوں
جو ہزار سمتوں کو رجوع ہے
میں کہ تم پہ باز ہوں
خدا کی سب خدائی تم پہ باز ہے
تم مری طرف جھکی رہو
جھکی رہو۔۔۔ کہ اس کے بعد میرے اور تمہارے جسم کی
بامراد شرکتوں سے ایک تندرست شر کی امید ہے۔

(میں کہ تم پہ باز ہوں: عتیق اللہ)

وہ چالیس راتوں سے سویا نہ تھا
وہ خوابوں کو اونٹوں پہ لادے ہوئے
رات کے ریگ زاروں میں چلتا رہا
چاندنی کی چتاؤں میں جلتا رہا' میز پر
کانچ کے ایک پیالے میں رکھے ہوئے دانت
ہنستے رہے
کالی عینک کے شیشوں کے پیچھے سے پھر
موتے کی کلی سر اٹھانے لگی
آنکھ میں تیرگی مسکرانے لگی

(والد کے انتقال پر: عادل منصوری)

مجھ کو احساس ہے میں ننگا ہوں
صبح کے نور کی مانند مجھے
کوئی ملبوس ازل سے نہ ملا
سبز پتوں نے سہارا نہ دیا
سانپ! آکاٹ مجھے
بخش دے موت کا ملبوس مجھے
دیکھ اب جسم مرا
دن کی گرمی سے جھلستا ہے کبھی
اور پھر رات کی سردی سے ٹھٹھرتا ہے کبھی
اور مری روح مجھے کہتی ہے:
جسم کو ڈھانک مری شہر میں تذلیل نہ کر
اور میرے جسم کو گھلتا ہوا تانبا کر دے
صبح کا نور جسے دیکھ کے شرما جائے

اور مری روح کے
اب تجھے موت نہیں آئے گی
میں تجھے دانہ گندم کی قسم دیتا ہوں

(سانپ آکاٹ مجھے: گوہر نوشاہی)

رمزیہ پیرایہ اظہار اس دور کا ایک مخصوص اور حاوی رجحان رہا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ چند ایک جدید شاعروں کی تخلیقات کے بجز مجموعی طور پر جدید شاعری ترسیل کی ناکامی کے المیے سے دوچار نہیں ہوئی (نظموں کے محولہ بالا اقتباسات بھی اس کے مظہر ہیں) لیکن اس دور میں ترسیل وابلاغ کی ناکامی اور اس کے المیے کو لے کر کافی شور شرابا ہوا۔ بہت بحث ومباحثے ہوئے اور یہ مسئلہ اس وقت تو نہایت ہی سنگین صورت اختیار کرگیا جب ایک انتہا پسند جدید شاعر احمد ہمیش نے اپنی ایک نظم میں قاری کو "بے وقوف" کہہ کر مخاطب کیا۔ نئی شاعری کے چند مسائل کے تحت اس اہم مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے ممتاز ناقد آل احمد سرور لکھتے ہیں۔

"شاعری جذبے کا اظہار ہے۔ یہ علامتی بھی ہے۔ اور تخلیقی بھی۔ یوں تو شاعری کی غرض اپنے جذبے کے اظہار سے ہے مگر اس اظہار کا ابلاغ بننا ضروری ہے۔ ابلاغ کے لئے شاعراور اس کے پڑھنے والے کے درمیان کوئی رشتہ ہونا چاہئے یہ رشتہ ایسے الفاظ کا ہے جو اس کے ذہن میں بھی ہل چل برپا کرسکتے ہیں یا اسے مانوس حقیقتوں میں نئی کرن دے سکتے ہیں۔ نئی شاعری اپنے مافی الضمیر کو قاری تک پہنچانے میں اس وقت کامیاب ہوتی ہے جب وہ من مانی علامتیں نہیں بلکہ معنی خیز اور سمجھ میں آنے والی علامتیں استعمال کرے جب وہ اپنے خلوص کی وجہ سے اور جذبے کی گہرائی کی وجہ سے متاثر کرے' جب اس کے تجربے کی سچائی پڑھنے والے کے دل میں بھی گھر کرسکے۔ بہت سے نئے

شاعر اس لحاظ سے کامیاب ہیں اور بہت سے ناکام، لیکن شاعر اگر عام قاری کو بالکل نظر انداز کرتا ہے اور اپنے لئے یا اپنے ایک مخصوص حلقے کے لئے لکھتا ہے یا من مانے اشاروں یا علامات سے کام لیتا ہے تو اس کی حیثیت اس قافلے کی ہے جو اتنی گرد اڑاتا ہے کہ نظر نہیں آسکتا"۔ ا

گزشتہ صفحات میں اختر الایمان، وحید اختر، باقر مہدی، عمیق حنفی، قاضی سلیم، بشرنواز، شہریار، کمار پاشی، عباس اطہر، عادل منصوری، عتیق اللہ اور گوہر نوشاہی وغیرہ کی نظموں سے جو اقتباسات پیش کئے گئے ہیں وہ اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ نئے شاعروں نے اپنے مافی الضمیر کو پڑھنے والوں تک پہنچانے میں بڑی حد تک کامیابی حاصل کی ہے۔ وہ قاری کو بے وقوف نہیں سمجھتے اور نہ اسے نظر انداز کرتے ہیں۔ نئے شاعروں کے تجربات کی سچائی پڑھنے والوں کو متاثر بھی کرتی ہے۔

1960 کے بعد جدید اردو شاعری میں جو رجحان نمایاں نظر آتے ہیں، ان میں استعارہ سازی، اسطور نگاری، اسراریت، علامت نگاری وغیرہ چند اہم رجحانات ہیں۔

استعارہ سازی ہماری شاعری کے لئے کوئی نئی چیز نہیں ہے بلکہ دیکھا جائے تو دنیا کی کسی بھی زبان کی شاعری اس کے عمل سے ناواقف نہیں۔ مشرقی شعریات میں تو استعارے کو "صنعت شاعری" کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ علم بیان کی اصطلاح میں استعارہ سے مراد وہ لفظ ہے جو عموماً مجازی معنی میں استعمال ہوتا ہے۔اور اس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق ہوا کرتا ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ استعارہ ہر زبان کی بہترین شاعری میں پایا جاتا ہے۔ مرزا غالب نے جب یہ کہا تھا کہ۔

ہرچند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

ا۔ آل احمد سرور: نئی شاعری چند مسائل (مضمون) کتاب لکھنؤ سالنامہ 1967ء

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کے بغیر

تو دراصل وہ شاعری میں استعارے کی قوت و اہمیت ہی کا اعتراف کررہے تھے۔ شاعروں کے معلم اول ارسطو نے اپنی معرکہ الارا تصنیف "بوطیقا" میں استعارہ کو "شاعری کی حسین ترین سوغات" سے موسوم کیا ہے۔ استعارہ کے باب میں اظہار خیال کرتے ہوئے سوسین لنگر لکھتا ہے۔

"استعارہ تجریدی مشاہدہ کا بہترین ثبوت ہے' استعارہ ذہن انسانی کے پاس تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی زبردست قوت ہے۔ ہر نیا تجربہ یا اشیاء کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے جب ہم اس تصور سے مانوس ہوجاتے ہیں تو یہ استعاری شکل ذرا مرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کرلیتی ہے اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہوجاتا ہے۔ شعوری تجرید کی پہلی کوششیں اس ابتدائی تمثیلی حالت میں رونما ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کرلیتے ہیں۔ یہ واقعہ کہ الفاظ کی کمی' یا تاکید لفظی کی ضرورت یا طول کلام کے باعث ہم فورا استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہوجاتے ہیں۔ اس بات کا ثبوت ہے کہ مشترکہ صورت کا ادراک بالکل فطری ہے اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعے بڑی آسانی سے ظاہر کیا جاسکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا استعمال کوئی شعوری عمل نہیں جس کے باعث ذخیرہ الفاظ کی قلت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعے قابو میں لاسکتے ہیں پھر کئی نئے مفاہیم جنم لیتے ہیں اور قیاسی و تمثیلی

مفہوم آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کرلیتا ہے۔" ۱

ہر نیا تجربہ یا اشیاء کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے جب ہم اس تصور سے مانوس ہوجاتے ہیں تو یہ استعاری شکل ذرا مرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کرلیتی ہے اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہوجاتا ہے۔ شعوری تجرید کی پہلی کوششیں اس ابتدائی تمثیلی حالت میں رونما ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کرلیتے ہیں۔ یہ واقعہ کہ الفاظ کی کمی' یا تاکید لفظی کی ضرورت یا طول کلام کے باعث ہم فوراً استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہوجاتے ہیں۔ اس بات کا ثبوت ہے کہ مشترکہ صورت کا ادراک بالکل فطری ہے اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعے بڑی آسانی سے ظاہر کیا جاسکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا استعمال کوئی شعوری عمل نہیں جس کے باعث ذخیرہ الفاظ کی قلت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعے قابو میں لاسکتے ہیں پھر کئی نئے مفاہیم جنم لیتے ہیں اور قیاسی و تمثیلی مفہوم آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کرلیتا ہے۔" ۱

محمد حسن عسکری اپنے ایک مضمون بعنوان "استعارے کا خوف" میں مشرق و مغرب میں اس کے مختلف تصورات سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہئے ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی۔ دوسرے اپنی خودی کی کوٹھری سے نکل کر گرد و پیش سے ربط قائم کرنے کی۔ استعارے میں یہ سوال نہیں ہوتا کہ وہ منطق کی حد میں قرین قیاس ہے یا نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ استعارے کا خالق ان مختلف عناصر سے کتنا ربط قائم کرسکتا ہے اور انہیں آپس میں حل کرکے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل کرسکا

۱۔ فلسفے کا نیا آہنگ از سوسین لنگر' (مترجم بشیر احمد ڈار) ص 224

ہے یا نہیں۔ ۱

اب جدید شاعری سے یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ذیل میں پیش کئے گئے نظموں کے اقتباسات پڑھ کر بہ آسانی اندازہ قائم کیا جاسکتا ہے کہ ان نظموں کو تخلیق کرنے والوں میں اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت ہے۔ اپنی ذات سے باہر نکل کر گرد و پیش کی دنیا سے ربط قائم کرنے کا حوصلہ ہے۔ اس لئے انہوں نے مختلف عناصر سے ربط قائم کرکے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل میں کامیابی حاصل کرنے کی مخلصانہ سعی کی ہے جو اپنے آپ میں خاصی اہم ہے۔

بوئے آدم زاد آئی ہے کہاں سے ناگہاں
دیو اس جنگل کے سناٹے میں ہیں
ہوگئے زنجیر پا خود ان کے قدموں کے نشاں
-- یہ وہی جنگل ہے جس کے مرغزاروں میں سدا
چاندنی راتوں میں وہ
بے خوف و غم رقصاں رہے
آج اسی جنگل میں ان کے پاؤں شل ہیں ہاتھ سرد
ان کی آنکھیں نور سے محروم پتھرائی ہوئی

(بوئے آدم: ن۔ م۔ راشد)

دور پرچھائیوں کا ایک بن ہے
راہ کی ناف سے سرکتا ہوا
اک طرف روشنی کا دامن ہے
اک طرف عاقبت کا سرد حصار
گوشہ چشم پاسباں کی طرح

---

۱ استعارے کا خوف محمد حسن عسکری: پاکستانی ادب: تنقید پانچویں جلد 1982ء راولپنڈی ص 428-427

عصمت زر پہ بینک کی دیوار
دشت و در میں مہیب شور سگاں
بے ضمیری ہوا کی کیا کہیے
بے محافظ ہے عصمت انسان

(آخری ٹرام: عزیز حامد مدنی)

اس جنم میں
کہاں سے آگئے تم
خلاؤں میں چھپی نادیدہ آنکھیں
بنا جھپکائے پلکیں دیکھتی ہیں
مکوڑوں اور کیڑوں میں بڑے گھمسان کا اک رن پڑا ہے
ہزاروں ڈھیر ہو کر رہ گئے ہیں

(اس جنم میں: قاضی سلیم)

بانس کے جھنڈ میں
چاندنی جب دبے پاؤں داخل ہوئی
پتیوں کے لحافوں میں دبکی ہوئی سو رہی تھی ہوا
جاگ اٹھی
اک ذرا ہٹ کے تالاب کی گود میں
گھس کے سوئی ہوئی ننھی لہروں نے آنکھیں ملیں
کلبلانے لگیں
اور کہن سال ٹیلوں پہ بیٹھے ہوئے
کچھ کہن سال پیڑوں کی پرچھائیاں سرہلانے لگیں

(ایک منظر: راہی معصوم رضا)

سیڑھیاں

سیڑھیاں
اک ہتھیلی سے دیوار تک
اور دیوار سے گیلے آکاش تک
دیکھتے دیکھتے
جنم سے ناش تک
اب تو اکتا گئیں
ریڑھ کی ہڈیاں
پھر بھی ان سیڑھیوں سے
گزرتی چلی جارہی ہیں
کئی پیڑھیاں

(سیڑھیاں : صادق)

ان نظموں میں "جنگل" اور "بوئے آدم زاد" "پرچھائیوں کا بن" "خلاؤں میں چھپی نادیدہ آنکھیں" اور "سیڑھیاں" ایسے نادر استعارے تخلیقی فکر کے ساتھ ہم آہنگ ہوکر ایک نئی معنویت کے حامل بن کر ابھرے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ استعارے کسی متعین مفہوم کے اسیر نہیں اور نہ انہیں نظم کے زیور یا آرائشی شئے کا نام دیا جاسکتا ہے۔

مشرقی شعریات میں استعارے کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں کیونکہ یہ ہمیشہ سے بیان کے دیگر تمام اسالیب پر حاوی رہا ہے۔ غالباً بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں ہماری تنقید "علامت" کی اصطلاح سے آشنا ہوئی جو استعارہ سے آگے کی منزل ہے۔

علامات اور علامت نگاری کے متعلق ہمارے ادب میں اتنا کچھ لکھا جاچکا ہے کہ اس پر مزید کچھ لکھنا ماقبل لکھی لکھائی باتوں کو دہرانے کے مترادف ہوگا تاہم اس مروجہ اصطلاح کو سمجھنے کے لئے بطور اعادہ ذیل کا اقتباس ملاحظہ ہو۔

"لفظ سمبل (SYMBOL) جس کے لئے اب اردو میں علامت

کی اصطلاح قبول کرلی گئی ہے۔ یونانی لفظ (SYMBOLON) سے نکلا ہے اور خود یہ لفظ دو لفظوں (SYM)اور (BOLON) کا مرکب ہے۔ پہلے لفظ کا مفہوم (ساتھ) ہے اور دوسرے کا "پھینکا ہوا" چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیا۔ اصل یونانی مفہوم میں اسکا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز (مثلاً چھڑی یا کوئی سکہ) توڑ لیتے تھے اور بعد میں ان ٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔ تجارت کرنے والوں میں بھی اس طرح کی چیزیں کسی تجارتی معاہدے کی شناخت اور خرید و فروخت شدہ اشیاء کی تعداد کا تعین کرنے کے لئے استعمال ہوتی تھیں۔ اس طرح "سمبل" کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا جائے یا ملایا جائے تو وہ اس اصل مفہوم کو زندہ کردے یا یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔ یونگی نفسیات کے مفسر ایڈورڈ ایف۔ ایڈنگر جنہوں نے اپنی کتاب "ایگو اینڈ آر کی ٹائپ" میں مختلف حوالوں سے اس مفہوم کی طرف توجہ دلائی ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ معانی علامتوں کے نفسیاتی معانی کے بھی بہت قریب ہیں کیونکہ علامتیں ہماری اصل وحدت سے ہمارا رشتہ جوڑ دیتی ہیں۔ گویا ہماری ذات کے اس حصے سے جسے ہم فراموش کئے ہوئے ہیں ملاکر علامتیں زندگی سے ہمارے انقطاع اور ہماری شکستگی کو مندمل کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔" [1]

معروف ناقد ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی معرکہ الآرا کتاب "اردو شاعری کا مزاج" میں

۱۔ سہیل احمد سرچشمے (علامتوں کی تلاش) ، 1981ء لاہور ص 7

سبز جھنڈی کی مثال سے استعارہ ' تشبیہ اور علامت کے فرق کو اس طرح واضح کیا ہے۔

"علامت کی توضیح کے لئے سبز جھنڈی کی مثال کو سامنے رکھیں تو بات کچھ یوں ہوگی کہ اگر مسافر اس جھنڈی کو دیکھتے ہی ریل کی طرف لپکے تو اس کی (یعنی جھنڈی کی) حیثیت ایک اشارے سے زیادہ نہیں۔ اگر وہ اسے دیکھ کر کسی رنگین آنچل کے تصور میں کھو جائے تو اس کی نوعیت ایک تشبیہ کی سی ہے لیکن اگر سبز جھنڈی کے نمودار ہوتے ہی آنسو آجائیں تو اس کی حیثیت ایک علامت کی ہوگی۔ بظاہر سبز جھنڈی اور سینے کی ٹیس میں بڑا فاصلہ ہے۔ لیکن اگر تجربے کی سطح پر یہ دونوں آپس میں مربوط ہیں تو مسافر کا ذہن فی الفور سبز جھنڈی سے آنسو تک کی طویل مسافت کو طے کرجائے گا۔ مثلاً سبز جھنڈی سے اس کے ذہن میں سبز آنچل ابھرے گا۔ آنچل ناکامی محبت کی داستان کو سامنے لائے گا۔ پھر فراق کی کیفیت ابھرے گی اور محبوب سے آخری ملاقات کا منظر نظروں کے سامنے آجائے گا۔ یکایک ایک ٹیس سی جنم لے گی اور اس کی آنکھوں میں آنسو آجائیں گے۔ اگر کوئی شخص نظم میں ناکامی محبت کی اس ساری داستان کو بالتفصیل بیان کرے تو نظم علامتی رنگ کی حامل قرار نہیں پائے گی لیکن اگر وہ کفایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے محض سبز جھنڈی کی مدد سے دل کی کیفیت کو بیان کردے تو نظم علامتی رنگ میں ڈھل جائے گی۔ شاعر کی کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تجربے کی سطح پر جھنڈی کو آنسو سے مربوط کرے' محض ذہن کی سطح پر اس ربط کو وجود میں نہ لائے۔ یہی ایک طریق ہے جس سے وہ علامت کے مخفی

مفہوم کی جانب قاری کو متوجہ کر سکتا ہے۔" ۱

اردو نظم میں علامت نگاری کا باقاعدہ آغاز اقبال سے ہوتا ہے۔ ان کی شاعری کے اولین دور میں (جسے حب الوطنی کے دور سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے) وطن پرستی کے مظاہر کے روپ میں ایک طرف کوہ ہمالہ اور دریائے گنگا جیسی غیر شخصی علامتیں ملتی ہیں تو دوسری طرف نانک اور چشتی جیسی بزرگ و برتر شخصیات کو' امن و آشتی کے پیغام بروں کو شخصی اور غیر شخصی علامتوں کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ شخصی اور غیر شخصی علامتیں ایک خاص مقصدیت کے تحت "نیا شوالہ" میں ڈھل جاتی ہیں لیکن یہ جیسا کہ کہا جا چکا ہے ان کی شاعری کے اوائلی دور کی بات ہے آگے چل کر یہ شراب' ساقی' شمع' پروانہ' لالہ صحرائی' ظلمت اور جگنو وغیرہ جیسی پیش پا افتادہ علامتوں کو معنوی توسیع کے ساتھ اپنی تخلیقات میں پیش کرتے ہیں اور اس کے بعد وہ منزل آتی ہے جہاں اقبال شاہین' قلندر' ابلیس اور انسان کامل جیسی بے مثال علامتوں کی تخلیق کر کے اپنے بعد آنے والی نسلوں کے لئے گویا روشنی کے مینار تعمیر کر دیتے ہیں۔

اقبال کے بعد ترقی پسند شاعروں میں فیض احمد فیض' احمد ندیم قاسمی' سردار جعفری' اور مخدوم محی الدین نے اپنے اپنے مخصوص ذہنی پس منظر کے مطابق علامتوں کا استعمال کیا لیکن علامت نگاری کے ضمن میں جس شاعر کو خصوصی اہمیت حاصل ہے وہ میراجی کے علاوہ کوئی اور نہیں۔ اگر صحیح معنوں میں دیکھا جائے تو جدید شاعری میں علامت نگاری میراجی کے اثرات کا نتیجہ قرار پائے گی کیونکہ یہ انہیں کے اثرات کی توسیع ہے۔ دراصل اردو میں ابہام اور علامت کی بحث بھی پہلے پہل میراجی اور ن۔ م راشد کی نظموں کے سلسلے میں شروع ہوئی تھی۔ میراجی تو علامت کو "خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت" مانتے تھے۔ میراجی کی نظموں میں جنسی اور راشد و فیض کی نظموں میں سیاسی اور سماجی علامتوں کا فنکارانہ استعمال ملتا ہے۔

۱۔ وزیر آغا: اردو شاعری کا مزاج ۔ 1965ء لاہور ص 408'409

میراجی کی چند نظموں کو ان کے ہم عصر ناقدین شہوت' عریانی اور جنس پرستی کی مثال قرار دیتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ان علامتوں کو صحیح طور پر سمجھنے میں ناکام رہے تھے۔ بقول تبسم کاشمیری :

"میراجی کی بعض جنسی علامتیں ایسی بھی ہیں جو صرف جسمانی تجربے کے اظہار تک محدود نہیں رہتیں بلکہ ان میں جسم سے آگے بڑھ کر بھی کچھ تصورات ابھرتے ہیں۔ ان علامتوں میں جنسیت باطنی تجربے کی طرف بڑھتی ہے یعنی جسم اور اس کے متعلقات ایک ذریعہ بنتے ہیں ایک روحانی کیفیت کے مرحلے تک پہنچنے کے لئے "۔ا

ن۔ م راشد کی علامتیں جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے اپنے ارد گرد کے سماجی اور سیاسی حالات کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔ یہ علامتیں غزل کی روایتی علامتوں سے یکسر مختلف ہیں کہ ان پر راشد کے انفرادی تخلیقی ذہن کی چھاپ نمایاں نظر آتی ہے جو بتدریج گہری ہوتی چلی گئی ہے۔ "گزرگاہ" دل مرے صحرا نورد پیر دل" "زمانہ خدا ہے" بوئے آدم زاد" "یارانِ سرِپل" ' سبا ویراں' اور اسرافیل کی موت' ن۔م راشد کی نمائندہ علامتی نظمیں ہیں۔

فیض احمد فیض کی علامتی اسلوب کی حامل نظموں میں "سیاسی لیڈر کے نام" "یہ فصل امیدوں کی ہمدم" اور "ملاقات" خصوصیات کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ موخر الذکر نظم میں رات کی علامت اپنی گہری معنویت کے ساتھ ابھرتی ہے۔ نظم کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

ا۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری : جدید اردو شاعری میں علامت نگاری 1975ء لاہور ص 192

یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے، خامشی کے
یہ چند قطرے تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں
بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہر خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موج سر جو تری نظر ہے

نظم کے آخری حصے میں شاعر نے رات کے دیئے ہوئے غم کو سحر کا یقین بتاتے ہوئے صبح کو رات سے عظیم تر قرار دیا ہے مگر یہ رات چونکہ زندگی کے ایک اہم ترین تجربے اور ایک خاص دور سے عبارت ہے اس لئے بقول باقر مہدی۔

"جب تک یہ رات ہے اس کی عظمت کا اعتراف ضروری سمجھا گیا ہے، فیض نے رات کو شجر کا سمبل بنا کر زندگی کے آلام و مصائب کو کچھ سبک کر دیا ہے تاکہ زندگی قابل برداشت بن جائے اور اس میں ملاقات ایک قوت بن جاتی ہے جو درد کے رشتوں کو استوار کرتی ہے۔ اس لئے کہ خود رات تو اس انقلابی راز کی دولت ہے۔ یہ نظم علامتی شاعری کی ایک اچھی مثال ہے اس میں فیض کا لب و لہجہ بھی مختلف ہے اور اس نظم میں وہ رومانیت نہیں ہے جس کے بغیر فیض کی آواز پہچاننا مشکل ہو جاتی ہے یہ

اسی معنی میں ایک تجربہ ہے اور کامیاب تجربہ"۔ [1]

اختر الایمان، مختار صدیقی، قیوم نظر، یوسف ظفر، مجید امجد اور ضیا جالندھری وغیرہ کے یہاں بھی علامتی اسلوب کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔

مختار صدیقی کی نظمیں رومانی مزاج کی حامل ہیں جن میں فن موسیقی کے تجربات کو بھی بڑا دخل ہے۔ تاہم ان کے یہاں علامتی اظہار کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ بالخصوص موہن جودارو جسے انھوں نے قدیم تہذیب و ثقافت کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ قیوم نظر کی نظموں میں علامتوں کا وہ پھیلاؤ نہیں جو مختار صدیقی کے یہاں نظر آتا ہے لیکن اپنی محدودیت کے باوجود ان کی علامتیں نئے پن کا احساس دلاتی ہیں۔ قندیل، شب، پھول، باغ و خزاں" ایسی روایتی علامتیں بھی ان کے یہاں منفرد انداز میں نظر آتی ہیں۔ یہی حال یوسف ظفر کا بھی ہے۔ لیکن ان کے یہاں نئے پن کی جگہ گہرائی نے لے لی ہے۔ مجید امجد کے یہاں کنواں، پگڈنڈی، بہار، جنگل اور درخت وغیرہ جیسی علامتیں نہایت فنکارانہ انداز میں استعمال ہوئی ہیں جن میں ارضی پہلو نمایاں ہے۔ ضیا جالندھری کے یہاں جسمانی پہلو پر خصوصی زور ملتا ہے۔ جس میں برف زار میں تہہ نشیں زندگی ملتی ہے وہ زندگی جو موت ہی کی ایک دوسری شکل ہے۔ اس کی نظموں میں زمستاں، زمہریر اور برف زار وغیرہ جیسی علامتوں کے روپ میں ابھرتی ہے اور اس کے ساتھ وقت بھی جو یہ سب لکھتا ہے مٹاتا چلا جارہا ہے۔ چند مثالیں دیکھئے۔

اور اک نغمۂ سرمدی کان میں آرہا ہے مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر اس کی رو اس کی رفتار پیہم، مگر بے تکان ہی گردش
عدم سے ازل تک ازل سے ابد تک بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش
نہ جانے لئے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہاں اس کی گردش

---

[1] باقر مہدی: فیض ایک نیا تجربہ: آگہی دیباکی، بمبئی 1965ء، ص 146

رواں ہے رواں ہے
تپاں ہے تپاں ہے
یہ چکریوں ہی جاوداں چل رہا ہے
کنواں چل رہا ہے۔

(کنواں : مجید امجد)

تیرگی پھیل چکی' کس کو نظر آتا ہے
ہر طرف اک دھواں دھار گھٹا چھائی ہے
روشنی کوئی نہیں چرخ کی ذروں سے مگر
میں سمجھتا ہوں مری' آنکھوں میں بینائی ہے

(کھنڈر : یوسف ظفر)

وقت کاتب ہے تو مسطر چہرے
جب سے تحریر شناسی مری تقدیر ہوئی
وہ معانی پس الفاظ نظر آتے ہیں
جن کی پہچان سے ڈر لگتا ہے
اور ہر چہرے میں
ایک ہی چہرہ ابھرتا ہے
جو مرا چہرہ ہے

(وقت کاتب ہے : ضیاء جالندھری)

اخترالایمان نے یوں تو آزادی سے پہلے بھی چند خوبصورت علامتی نظمیں تخلیق کی تھیں جن میں وداع' مسجد' موت' پگڈنڈی' پرانی فصیل اور "قلوپطرہ وغیرہ قابل ذکر ہیں لیکن آزادی کے بعد ان کے فن میں اور بھی نکھار آتا گیا ہے۔ "یادیں" کے پیش لفظ میں وہ خود لکھتے ہیں۔

"میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔

علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے۔
میں اس تفصیل میں نہیں جاؤں گا۔ صرف اتنا کہوں گا علامیہ کی
شاعری سیدھی سادی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک تو اس
لئے کہ علامیہ کا استعمال کرتے وقت شاعر کا رویہ بالکل آمرانہ
ہوتا ہے وہ ایک ہی علامیہ کو کبھی ایک ہی نظم میں ایک سے
زیادہ معنی میں استعمال کر جاتا ہے' دوسرے الفاظ کے بظاہر جو
معنی ہوتے ہیں وہ علامیہ کی شاعری میں بدل جاتے ہیں۔ مثال
کے طور پر میری نظم "قلو پطرہ" اس نظم کا پس منظر دوسری
جنگ عظیم ہے۔ لفظ قلو پطرہ کو میں نے نہ اس کے تاریخی پس
منظر میں استعمال کیا ہے اور نہ اس کے اپنے معنوں میں قلوپطرہ
کے نام سے جو اخلاقی پستی سے وابستہ ہے وہاں اس تصور کا
فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ جنگ کے نتائج میں ایک فحبگی کی افزائش
ہے۔ قلوپطرہ کا علامیہ استعمال کرکے اس فحبگی کی طرف اشارہ
کیا ہے۔ اس نام کے ساتھ نظم میں اور بھی کئی نام ہیں جسے
پرویز انطونی یہ بھی علامیہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ علامیہ
کی شاعری پڑھتے وقت بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔ یہ ان
لوگوں کے مزاج کو بالکل راس نہیں آتی جن کے لئے شاعری
کوئی سنجیدہ چیز نہیں"۔ ۱

اخترالایمان کی نظموں میں "وقت" کبھی محض اشارہ' کبھی بلیغ استعارہ اور کبھی علامت بن کر ابھرتا ہے۔ اور ہر بار قاری کے ذہن پر گہرا اثر چھوڑتا ہے۔ وقت کے علاوہ ایک لڑکا ان کے یہاں معصومیت اور انسانی ضمیر کی علامت بن کر ابھرا ہے جو خود

۱۔ اخترالایمان : "پیش لفظ" یادیں' بمبئی : بار اول ' 1960ء

غرضیوں، بے انصافیوں، نفرتوں، مکاریوں اور ان سے بھوتوں کے درمیان اچانک سامنے آکر اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے اور کہتا ہے کہ دیکھو ابھی میں زندہ ہوں۔

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مرچکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شاعر مرچکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

(ایک لڑکا : اختر الایمان)

اختر الایمان نے اپنی نظموں میں ان کے علاوہ اور بھی کئی خوبصورت علامتیں تخلیق کی ہیں۔ مثلاً "رزم" میں بہار اور خزاں کی روایتی علامتوں کے درمیان شہیدوں کی بالکل منفرد علامت کے ذریعے اپنے مافی الضمیر کا اظہار کیا ہے وہ "وقت کی کہانی" میں بارہ منزلہ عمارت دنوں اور راتوں کی دھوپ چھاؤں میں وقوع پذیر ہونے والی مسلسل تبدیلیوں کی علامت ہے۔ "کوزہ گر" میں سامری، شیطانی طاقتوں کے نمائندہ کی اور خود کوزہ گر وقت یا خالق کائنات کی علامت ہے۔ "میرا دوست ابوالہول" ان سفاک سیاست دانوں کی علامت ہے۔ جنہوں نے اپنی چالاکیوں سے دنیا کی بہت بڑی آبادی کی بصارت و ذہانت کو معطل کرکے انہیں اپنے رحم وکرم پر جینے کا عادی بنادیا ہے۔ "حمام باد گرد" میں مسیحا کا نائب کسی فرد واحد کا نہیں بلکہ ایک نام نہاد بڑی مملکت کے سربراہ کا علامیہ بن گیا ہے۔ نظم کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

کبھی تم نے مسیحا کے نئے نائب کو دیکھا ہے؟

وہ جس کے ڈھیر سارے ہاتھ ہیں ان اپنے ہاتھوں سے
کسی کو ایسا دستاویز دیتا ہے جلی حرفوں میں جس پر امن لکھا ہے
اسی لمحے کسی کو دوسرے ہاتھوں سے سامان جدل کی پیش کش بھی ہے
ہم آخر سر بہ سجدہ کیوں نہیں ہوتے؟

(حمام بادگرد : اخترالایمان)

اخترالایمان کو موجودہ عہد کا کامیاب ترین علامتی شاعر قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں۔

اخترالایمان کی علامتی شاعری کی کامیابی اس پر مضمر ہے کہ وہ فکر کی کم مائیگی کا شکار نہیں ہوئی گو ان کے پاس اقبال کی طرح کوئی منضبط اور مربوط نظم فکر نہیں ہے لیکن ان کی شاعری میں فکر کی پرچھائیاں ہیں جن سے ان کی شاعری کا آب ورنگ قائم ہے یہ فکری عنصر پہلے دور میں کچھ کم اور بعد کے ادوار میں زیادہ نمایاں ہوتا چلا گیا ہے"۔ ا

جدید نظم نگاری کے میدان میں علامتی اظہار کی بہترین مثالیں پیش کرنے والے شاعروں میں وحید اختر، عمیق حنفی، قاضی سلیم، باقر مہدی، بلراج کومل، وزیر آغا، شہاب جعفری، منیر نیازی، ساقی فاروقی، مصطفے زیدی، عزیز قیسی، افتخار جالب، جیلانی کامران، کمار پاشی، سلیم الرحمان، عباس اطہر، انیس ناگی، صادق، جلیل حشمی، عتیق اللہ، شمس الرحمان فاروقی، اور عرش صدیقی کے نام لئے جا سکتے ہیں جن کی بعض علامتی نظمیں اردو کے شعری ادب میں اضافے کا درجہ رکھتی ہیں۔ ایک نظم کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

اب کسی کے درمیان کوئی رابطہ نہیں
کسی دوا کا زہر سے کوئی واسطہ نہیں

ا۔ ڈاکٹر محمد حسن : اخترالایمان (مضمون) شناسا چہرے 1979ء علی گڑھ، ص 81

ہم ہوا کی موج موج سے
درد کھینچتے ہیں چھوڑتے ہیں سانس کی طرح
لہو کی ایک ایک بوند زخم بن گئی
رگوں میں جیسے بددعائیں تیرتی ہیں پھانس کی طرح (وائرس : قاضی سلیم)

اپنے عہد کی زندگی اور حال کی کربناکی کا احساس قاضی سلیم کی اکثر و بیشتر نظموں میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ کربناکی کا یہی احساس ان کے یہاں انسان کی بے بضاعتی اور مظلومی کی صورت ابھرتا ہے تو وائرس اور جنم جیسی علامت کو جنم دیتا ہے جو اس احساس کی شدت میں اضافہ کرکے حال سے بیزاری کا جذبہ پیدا کردیتی ہے۔

قاضی سلیم کی نظموں میں "وائرس' ستارہ' پیڑ اور پہاڑ ایسی علامتیں بھی بڑی خوبصورتی سے استعمال ہوئی ہیں۔ "وقت" ان کی نمائندہ علامتی نظم کا درجہ رکھتی ہے۔ اس میں بھی حال سے بیزاری کا جذبہ بین السطور میں نظر آتا ہے۔ باقر مہدی' عمیق حنفی' عزیز قیسی' وزیر آغا' شہاب جعفری' اور بشر نواز کے یہاں بیزاری کا جذبہ اتنی شدت اختیار نہیں کرتا گو کہ وقت کی علامت کسی نہ کسی روپ میں ان تمام شعراء کی نظموں میں نظر آتی ہے۔

بھاگتے وقت کو میں آج پکڑلایا ہوں
یہ مرا وقت میرے ذہن کی تخلیق سہی
رات اور دن کے تسلسل کو پریشاں کرکے
میں نے لمحات کو اک روپ دیا
صبح کو رات کی زنجیر سے آزاد کیا
خواب بیداری کی دیوار گرادی میں نے
زندگی موت سے کب تک یوں ہراساں رہتی
کیا ہوا وقت و حقیقت کا زوال۔۔۔۔؟

(ٹوٹے شیشے کی آخری نظم' باقر مہدی)

وقت کے خاموش ہاتھ
ہانپتے لمحات کی آری لئے
زندگی کے پیڑ تک پھر آگئے
پھر وہی خونیں ڈرامہ پھر وہی بے کار کھیل
رس بھری شاخوں، ہرے پیڑوں کا خوں پیتی ہوئی آکاش بیل

(دائرہ : بشر نواز)

وقت کی کھیتی ہیں ہم
وقت بوتا ہے اگاتا پالتا ہے
اور بڑھنے کے مواقع بھی ہمیں دیتا ہے وقت
سبز کو زریں بنانے کی اجازت مرحمت کرتا ہے اور
ناچنے دیتا ہے بادِ شوخ کی موجوں کے ساتھ
چاندنی پی کر ہمیں بدمست پاتا ہے تو
خوش ہوتا ہے وقت

(کھیتی : عمیق حنفی)

عمیق حنفی کی نظموں میں علامتوں کا نہایت فنکارانہ استعمال ملتا ہے ان کے یہاں جو علامتیں نظر آتی ہیں ان میں تخلیقی بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ فطرت سے اخذ کردہ علامتیں ان کی نظموں میں نہایت سادہ اور فطری انداز میں تخلیق کا جز ولاینفک بن جاتی ہیں۔ سمندر، جھاگ، کنواں اور جنگل ایسی علامتیں ان کی نظموں میں باربار استعمال ہوتی ہیں لیکن ہر بار ندرت اور تازگی کے ساتھ ہوتی ہیں۔

میرا دل خالی کنواں
جو صدا جاتی ہے سوکھی لوٹ آتی ہے
اور اپنے ارتعاشوں میں سے
دو اک چھوڑ آتی ہے (شکست کی آواز۔ عمیق حنفی)

عمیق حنفی کے برخلاف وحید اختر شاعری میں علامت نگاری کے زیادہ قائل نہیں تاہم ان کی چند نظموں میں علامت نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں' ان کی علامتیں ترقی پسندوں کی وضع کردہ علامتوں سے زیادہ قریب محسوس ہوتی ہیں اور ان کے استعمال میں اخترالایمان کا سا سلیقہ ملتا ہے۔ وحید اختر کی علامتی نظموں میں "صحرائے سکوت" کھنڈر' "آسیب اور پھول" اور "دیوار" قابل ذکر ہیں۔ صحرائے سکوت کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

بہت زمانے سے ہم وحشت خاموشی میں گم
زبان ولفظ کے رشتوں کی جستجو میں ہیں
اندھیری راتیں چراغوں کی آرزو میں ہیں
مگر یہ کھوکھلی آوازوں کا مہیب سکوت
ریا کا زہر پئے لفظ کا لئے تابوت
بلا رہا ہے کہ آو مصالحت کے لئے
یہ چاہتا ہے کہ لفظوں کو گہری قبروں میں
کچھ اس طرح سے کرے دفن' پھر وہ اٹھ نہ سکیں
یہ چاہتا ہے معانی کو بیوگی دے کر
جلائے ایسی چتا میں کہ پھر وہ جی نہ سکیں
یہ چاہتا ہے کہ اس سازش گناہ میں ہم
شریک ہو کے گلا اپنا آپ ہی کاٹیں

(صحرائے سکوت: وحید اختر)

خود شاعر کے بقول اس نظم کی اہم علامتیں ہیں رات' تاریکی اور خاموشی۔ الفاظ' معانی' آوازیں' پہلی تین علامتیں فرسودہ اقدار پرانے سماجی ڈھانچے کو برقرار رکھنے کی مجرمانہ کوشش اور جہل و تعصب کی نمائندگی کرتی ہیں' بعد کی تین علامتیں سچائی کی تلاش' روح حقیقت اور زندگی کی صحت مند قوتوں کی نمائندہ ہیں۔ پوری نظم

انہیں عوامل کی کشمکش اور آویزش سے تعبیر ہوتی ہے۔ ۱

نظم کا اختتامیہ دیکھیے

بہت زمانے سے اس دشت خاموشی میں ہم
یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ
کسی گناہ کے تاریک قید خانے میں
سسک سسک کے خموشی کا زہر پیتا ہے
پھر اس کے بعد بہت سارے بے زباں عفریت
قرون وسطیٰ کے گونگے غلاموں کے مانند
جھکائے آنکھ کفن اس کا قطع کرتے ہیں
کہ حاکموں کے گناہوں کا پردہ رہ جائے

وحید اختر کی طرح وزیر آغا بھی بے حد سلجھے ہوئے شاعر ہیں جن کی کوئی بھی تخلیق فکر و سنجیدگی سے خالی نظر نہیں آتی۔ یہ دونوں ہی شاعر اردو شاعری کی روایت کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور جدیدیت کے شوق میں روایت کو توڑنے پھوڑنے میں سرگرمی نہیں دکھاتے بلکہ اس کے بجائے اپنی تخلیقات سے روایت کی آبیاری اور اس کی توسیع کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ڈاکٹر سید محمد عقیل کے مطابق۔

"وزیر آغا ان علامت نگاروں میں ہیں جنہوں نے علامت نگاری کے اس رخ کو اپنایا جس سے شاعری میں علامتوں کا حسن اجاگر ہوا۔ ابہام' آگہی' اور اشاریت کی نشانیاں لئے ہوئے نظر آیا۔ جس سے شاعر کے مافی الضمیر تک قدرے کوشش کے بعد پہنچا جاسکتا ہے۔ وزیر آغا صرف شاعر نہیں بلکہ جدید اردو شاعری کے نقاد بھی ہیں اور اس طرح وہ ان پیچیدگیوں سے بھی اچھی طرح

۱۔ وحید اختر۔ پیش لفظ۔ پتھروں کا مغنی

واقف ہیں جن سے ابہام نہ صرف اشعار کی تفہیم میں حارج
ہوتا ہے۔ بلکہ علامتوں کا بغیر جانا بوجھا اور ایک قلم مبہم استعمال
شعر کو بالکل مہمل بنا دیتا ہے۔ اس لئے وزیر آغا اپنی علامتوں
کے ساتھ ساتھ وہاں تک پہنچ جاتے ہیں جہاں وہ ایک اشارے یا
خیال کی پہچان کر کے قاری کو خیالات کے سمجھنے میں مدد دیں نہ
یہ کہ اسے بھول بھلیاں میں پھنسا دیں اور ترسیل و تفہیم کا گلا
گھٹ جائے۔"

"میں اور تو" "پیپل' ملاقات اور "آوارگی" وغیرہ وزیر آغا کی نمائندہ علامتی نظمیں قرار دی جا سکتی ہیں' اول الذکر میں پگڈنڈی اور پیڑ' گہری اور اٹوٹ محبت کے رشتے میں بندھے ہوئے' مرد و عورت کی علامتوں کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ "پیپل" قاری کے ذہن میں ایک قدیم اور عظیم ملک کی علامت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ "ملاقات" میں پون (یعنی ہوا) رادھا کی طرح اپنے محبوب سے ملنے کی آرزو لئے فرط جذبات سے معمور نظر آتی ہے۔ اور اس کی علامت بن کر ابھرتی ہے۔ اور "آوارگی" میں ہوا ایک آوارہ کی صورت کسی ایسے مسافر کی علامت بن جاتی ہے جو ہمیشہ سفر میں رواں ہے اور جس کی کوئی منزل نہیں۔ وزیر آغا کی علامتوں میں ابلاغ کبھی کوئی مسئلہ نہیں بنتا۔

ہوا کی منزل کہیں نہیں ہے
کبھی سر کوہ اس کا مسکن
کبھی سمندر کی ہم نشیں ہے
ہوا کی منزل کہیں نہیں ہے
ہوا کبھی تند' تیز طوفاں
ہوا کبھی اک نسیم خنداں
کہیں بجھائے ہزار دیپک

کہیں منور کرے خیاباں
پہاڑ' صحرا' چمن' بیاباں
کبھی کہیں ہے کبھی کہیں ہے
ہوا کی منزل کہیں نہیں ہے

(آوارگی- وزیر آغا)

آج کا انسان جس ذہنی کرب واذیت اور خوف میں جتلا ہے اس کا اظہار عمیق حنفی اور قاضی سلیم جن کے علائم کے ذریعے کرتے ہیں۔ منیر نیازی ان سے یکسر مختلف علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کے یہاں داستانوں اور مثنویوں کی پر اسرار فضا ملتی ہے جس میں جنگل' کھنڈر' آسیب' جن' بھوت' چڑیلیں' اور دیو وغیرہ جدید عہد کی زندگی کے دکھ' درد' خوف اور جنسی واعصابی کربناکی کے مظاہر بن کر ابھرتے ہیں۔

رات کے عفریتوں کا لشکر مجھے ڈرانے آیا
دیکھ نہ سکنے والی شکلوں نے جو دہلایا
چڑیلوں نے ہنس ہنس کر تیر چلائے
سائیں سائیں کرتی ہوا نے خوف کے محل بنائے
سارے تن کا زور لگا کر میں نے اسے بلایا
لیلی لیلی کہاں ہو تم؟ اب جلدی گھر آجاؤ
لیلی لیلی کہاں ہو تم؟
لیلی لیلی کہاں ہو تم؟
عفریتوں نے مری صدا کو اسی طرح دہرایا

(ایک آسیبی رات : منیر نیازی)

منیر نیازی کی بعض نظموں میں مذہبی اور تہذیبی اساطیری علامات کا بھی فنکارانہ استعمال ملتا ہے۔ جو بر صغیر ہند و پاک کی خاک سے جنم لیتی ہیں۔ اساطیر اور علامت کے بارے میں ڈاکٹر ابن فرید اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں :

"دیو مالا اور علامت کا رشتہ ماضی اور حال و مستقبل کا رشتہ ہوتا ہے۔ دیومالا علامت کے لئے ایک قرطاس (Canvas) فراہم کرتی ہے۔ علامت اس قرطاس پر معنی خیز خطوط کھینچ دیتی ہے بہ الفاظ دیگر دیو مالا پس منظر کا فریضہ انجام دیتی ہے اور علامت اس مرکزی نقش کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے جس کی وجہ سے پوری تصویر میں ایک حسین معنویت پیدا ہوجاتی ہے۔ جس طرح بغیر پس منظر کے تصویر بعض اوقات اپنی معنویت بھی کھو دیتی ہے، اسی طرح بغیر پس منظر کے سیاق وسباق کے علامت کی ابلاغی صلاحیت مجروح ہوجاتی ہے۔" ۱

وہ یہ بھی واضح کرتے ہیں۔

"علامت جب بھی دیومالا کو پس منظر بنائے گی یا اسے عرصہ حیات (Life Situation) کے طور پر استعمال کرے گی تو اس کا مقصد یہ ہوگا کہ ایک وسیع تمدنی وتہذیبی ورثہ کی نمائندگی وہ انتہائی اجمال کے ساتھ کردے اور قاری اپنی انسیت کی بنا پر نہ صرف ان معنی تک پہنچ جائے جو علامت ساز کا منشا ہے بلکہ اپنے جذباتی وتاثراتی تجربات کی بنا پر کچھ اور نئے معنی کو بھی جنم دے سکے"۔ ۲

اس ضمن میں مثال کے طور پر ن۔ م۔ راشد کی کئی نظمیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں "ابولہب کی دلہن جو آئی" اور "حسن کوزہ گر" خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ راشد کے بعد تہذیبی اساطیری علامات کا سب سے زیادہ تخلیقی اظہار عمیق حنفی

۱۔ دیومالا اور علامت مضمون ابن فرید۔ چہرہ پس چہرہ 1981ء، علی گڑھ، ص 26

۲۔ دیومالا اور علامت مضمون ابن فرید۔ چہرہ پس چہرہ۔ ص 16

کی طویل و مختصر نظموں میں ہوا ہے۔

گھر سے باہر آکر وہ کبڑا بوڑھا
مجھ سے بولا "بیٹے مجھ کو
پیٹھ پہ لاد کے تھوڑی دور ادھر پہنچادے"
میں نے سوچا یہ بوڑھا
یہ مٹھی بھر روئی کا گالا
اس کو تھوڑی دور ادھر پہنچانا کیا مشکل ہے
لیکن جب وہ پیٹھ پہ بیٹھا
ناچ گئے میری آنکھوں میں تارے

(سند باد : عمیق حنفی)

ہر شب نئی کہانی گڑھنا
اور سویرے سورج سے ہر ایک کتھا کا انت چھپانا
وحشی کان میں اگلی رات کے انتظار کا بیج اگانا
قصہ گو کے جیتے رہنے کی بس شرط یہی ہے

(شہرزاد : عمیق حنفی)

سند باد کی کہانی کا پیر تسمہ پا عمیق حنفی کی اس نظم میں ماضی یا جامد روایت کی ایسی علامت بن کر ابھرتا ہے جو زندگی کی راہ میں حائل دشواریوں سے عبارت ہے۔ دوسری مثال میں شاعر نے شہرہ آفاق داستان "الف لیلیٰ" کی مرکزی کردار "شہرزاد" کو (جو ظالم وجابر بادشاہ کو ہر رات ایک نئی کہانی سناتی ہے) تخلیق کار کی علامت میں ڈھال دیا ہے۔ ن۔ م۔ راشد، عمیق حنفی اور منیر نیازی کے علاوہ جیلانی کامران، عادل منصوری، عرش صدیقی، کمار پاشی، افتخار جالب، صادق، اطہر نفیس، انیس ناگی، صادق اور گوہر نوشاہی وغیرہ کی نظموں میں بھی اساطیری علامتوں کا بہترین تخلیقی اظہار ملتا ہے۔

تمہارے اونٹوں کی گردنوں سے

تمام دنیا میں نور پھیلے
تمہارے گھوڑوں کی ہنہناہٹ
تمہاری منزل کی راہ کھولے
بلندیوں کی طرف بلاتا ہے آج کوئی
یہ دھوپ سائے کے ساتھ ہوگی
ہوا میں ہنستے نشان دیکھو
یہ اڑتے پرچم کی شان دیکھو
ابھی ابھی قافلہ گیا ہے
تبوک آواز دے رہا ہے
میں اپنے گھوڑے کی باگ موڑوں
میں اپنے گھر کی طرف نہ جاؤں

(ایک نظم : عادل منصوری)

جدید شاعری کے مبصر سلیم شہزاد اسطور نگاری کے تحت عادل منصوری کی اس نظم کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"عادل نے اسلامی تاریخ کے ایک معروف واقعے کو تشبیہی طور پر نئے انسان کے منافقانہ رویے پر محمول کیا ہے۔ "تبوک" ایک Urgent Call کی علامت ہے (اگرچہ آج کوئی روحانی دباؤ نہیں پایا جاتا ہے) اور آج بھی "زمین سے چپک رہنے والے" فرد کو منافقوں میں شمار کیا جاتا ہے لیکن "لہو کے سورج کی لال آنکھیں" (بلاوے پر لبیک کہنے کا استعارہ) اپنی چند مفروضہ کمزوریاں بھی تلاش کرنے میں کامیاب ہیں (اداس لمحوں کو سونگھنا) پھر ایک طرف مادی فوائد کے حصول کے امکانات بھی موجود ہیں (کھجور پکنے کا وقت) جو فرد کو تبوک کی سمت لبیک

کہنے سے روک رہے ہیں اور یہ کشمکش اس فیصلے پر ظاہر ہوتی ہے کہ "سفر کٹھن ہے، اداس لمحوں" اور "فصل پکنے" کے عذر کے درمیان کچھ زیادہ کشمکش نہیں ہوتی اور فرد "تبوک کے بلاوے" کو "سفر کی کٹھنائی" کے سبب چند لمحوں میں مسترد کر دیتا ہے۔" ا

جیلانی کامران اپنی طرز کے ایک منفرد شاعر ہیں ان کی نظموں میں مذہبی علامات کچھ اور ہی انداز میں جلوہ گر نظر آتی ہیں۔

"استانزے کی نظموں میں ان کے اس ذہنی سفر کے اولین نقوش ثبت ہیں جن میں تصوف کے زیر اثر "سفر" مسافر اور حرکت تحریک حیات کے اسرار و رموز پیش کرتے ہیں اور "بدن" ایک کلیدی لفظ سے تصور اور پھر مادی زندگی کی لذت کی علامت بن جاتا ہے کہ خود جیلانی کامران کے بقول "نئی نظم کا شاعر ہلاکت جسم کے بعد کی مسافرت کے بارے میں رائے نہیں رکھتا۔" ۲

استانزے کی نظموں میں مذکورہ علامتوں کے علاوہ فاطمہ اور ابی بھی علامتی حیثیت کے حامل ہیں۔

کانٹوں پہ کب کے سرخ ہیں پھولوں کے راستے
کلیوں کو اپنے ہاتھ سے چنتے ہوئے بہار
کہتی ہے فاطمہ کو پکارو! گزر کرے
دنیا بہت دنوں سے کسی کربلا میں ہے

جیلانی کامران کے یہاں فاطمہ کہیں تو آفاقی صداقت ہے، کہیں تقدیر کا فیصلہ

ا۔ سلیم شہزاد : جدید شاعری کی ابجد، ص 84

۲۔ جیلانی کامران بحوالہ تبسم کاشمیری۔ جدید اردو شاعری میں علامت ۔ ص 315

کرنے والی اور کہیں زمین کی مالکہ لیکن محولہ بالا نظم میں تبسم کاشمیری کے مطابق:

"فاطمہ کربلا کے حوالے سے آتی ہے۔ کربلا کا لفظ ظلم اور مصیبت کی علامت کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ انہوں نے دنیا کو کربلا کہا ہے۔ یعنی کربلا کے تصور سے جو معنوی رابطے بنتے ہیں وہ ان رابطوں کو دنیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ اس طرح دنیا مصیبتوں دکھوں کی علامت بن جاتی ہے۔ یہاں دنیا کا حوالہ دے کر معنویت پھیلا دی گئی ہے۔ فاطمہ کسی مخصوص تصور سے چسپاں ہونے والی علامت نہیں ہے بلکہ یہ ایک خارجی علامت ہے۔ جس سے زندگی کے دکھوں کو دور کرنے کا احساس پیدا ہو۔" ا

اساطیری علامتوں میں اسلامی، تاریخ اور مذہبی کتابوں سے ماخوذ کردار و علامات کے ساتھ ساتھ ہندوستانی دیو مالا سے اخذ کی جانے والی علامات کی بھی کمی نہیں۔ اس سلسلے میں یہ مثالیں دیکھئے۔

چاند کے چہرے پر یہ دھبہ
میرے ماضی کا شاہد ہے
یہ بوڑھی کمزور ہوائیں
اپنی آنکھیں کھو بیٹھی ہیں
پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہیں کچھ بیتی باتیں
اور کہتی ہیں
تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں
ساری پرتھوی، ساتوں ساگر
لانگھ گئے تھے۔

(بوڑھی کہانی : کمار پاشی)

ا۔ تبسم کاشمیری : جدید اردو شاعری میں علامت۔ ص 316

اے جادوگر پاس ترے کیا ایسا بھی کوئی جادو ہے
مجھ کو جو اک دم پنکھ لگا دے
اور کیلاش پہ پہنچا دے
ساتھ میں اپنے
گھور اندھیرے اس دنیا کے لے جاؤں
اور کیلاش پہ برساؤں

(اے جادوگر : عرش صدیقی)

کاش کوئی دتی
کوکھ سے مجھ کو اپنی جنے
اور میں ہر نیا کش کا روپ لے کر
زمینوں پہ چاروں طرف
پاپ اور ظلم تخلیق کرتا پھروں

(واسوخت : صادق)

ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر شاعری میں مذہب بیزاری کا جو زبردست رجحان پیدا ہوا تھا وہ رفتہ رفتہ معدوم ہوتا گیا اور 1960ء کے بعد کچھ شعراء کے یہاں عقیدے کی بازیافت کا بھی رجحان نمایاں ہونے لگا۔ لیکن اس رجحان کو کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ سلیم شہزاد کے مطابق :

"آج کل جدید شعراء میں عقیدے کی بازیافت کا رجحان خاصا نمایاں دکھائی دے رہا ہے اور اس رجحان کے مختلف مذہبی تصورات کے زیر اثر نمودہ ہوتے ہوئے بھی دینی وجودیت' شاعرانہ تصوف اور ادب و شعر میں مذہبی احکام کے احیاء کی تحریکی کوششوں سے اسے قطعی مربوط نہیں کیا جاسکتا کیونکہ اس سلسلے میں جدید شاعر کا رویہ کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہ رہ

کر ایک مخلوط و مربوط اور آفاقی تصور کی نمائندگی کرتا نظر آتا ہے۔ ذہنی اور روحانی خلفشار جدید شاعری میں عقیدے کی بازیافت کا محرک ہے"۔ ۱

اس رجحان کے تحت شاعروں نے اپنے مذہبی عقائد کا اظہار نظموں اور غزلوں ہی میں نہیں کیا بلکہ بعض روایتی اصناف سخن مثلاً حمد' نعت' منقبت' بھجن' سلام' مرثیہ وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی۔ عمیق حنفی کی طویل ترین نظم "صلصلۃ الجرس" عبدالعزیز خالد کی "منمنا" اور "فار قلیط" جیسی طویل ترین نظمیں اور نعتیہ قصائد حضرت امام حسین کی سیرت و احوال پر صفدر حسین کی "چراغ مصطفوی" عادل منصوری کی منظوم "سیرت" اور "قلم اٹھا لئے گئے" وغیرہ ایسی نظمیں اسی رجحان کی یادگار ہیں۔ اس رجحان کے تحت معرض وجود میں آنے والی نظموں سے یہ چند مثالیں دیکھئے۔

مرا دل بھی تو مکہ ہے
جسے دشمن نے گھیرا ہے
چڑھے آتے ہیں ٹڈی دل
بھیانک ہاتھیوں والے
یہ ہاتھی ہیں کہ ہیں کفار کالے
یہ ان کے نیزے شمشیریں تبر اور برچھیاں بھالے
کہ برق آسمانی بن رہی ہے قہر کے جالے
غبار و گرد کے پردوں میں جا بیٹھے اجالے
بہت ہی پست ہمت ہو رہے ہیں دل کے رکھوالے
خدا ہی دل کی بستی کو سنبھالے
بدن ' دل ' جان اور ایمان سب اس کے حوالے

(طیراً ابابیل : عمیق حنفی)

---

۱ سلیم شہزاد : جدید شاعری کی ابجد : ص 103

اے خدا' اے خدا
میں ہوں مصروف تسبیح و حمد و ثنا
گو بظاہر عبادت کی عادت نہیں ہے
رند مشرب ہوں
زہد و ریاضت سے رغبت نہیں ہے
مگر جب بھی چلتا ہے میرا قلم
مگر جب بھی کھلتی ہے میری زباں
کچھ لکھوں' کچھ کہوں
ان کی ہر جنبش مختصر
میری تخلیق کا مدعا
تیری حمد و ثنا

(مناجات : وحید اختر)

صبح ازل کیا' شام ابد کیا
قید مکاں کیا' وقت کی حد کیا
تو ان سب سے بالاتر ہے
تو ہی مخفی تو ہی خبر ہے
سب چہرے تیرے ہی چہرے
سارے نام تیرے ہی نام

(وحدہ : سرشار صدیقی)

مقسوم کہاں میرا میں بخت رسا پاؤں
سیارے کا دل ڈھونڈوں ذرے میں خدا پاؤں
اے مخفی ولا حاصل!
دل بردی و جاں بردی' بے تاب و تواں کردی

اس عمر کا ہر لمحہ' بے نام ونشاں کرکے
میں لفظ میں کیا کھویا' اک رازنہاں کرکے
کس دشت کی گمراہی گرویدہ' جاں کرکے
خود اپنا تماشا ہوں

(دعا : جیلانی کامران)

ایک ڈالی پہ اللہ کھلتا ہوا
ایک تتلی میں اللہ اڑتا ہوا
ایک چہرے پہ اللہ ہنستا ہوا
پانیوں میں' ہواؤں میں' الفاظ میں
تا بہ حد نظر صرف اللہ ہے
ایک اللہ ہے

(نیند سے چونک کر: صادق)

ایک دن پھر ہم پہ کوئی قحط اتار
آسماں سے آگ برسا' سنگ برسا
بند کردے ہم پہ ہر راہ فرار
ایک دن پھر سارے دریاؤں کا پانی پھیر دے
اے مرے پروردگار

(اے خدا : عتیق اللہ)

ایسی بے شمار مثالیں آزادی کے بعد کی جدید شاعری میں بہ آسانی مل جائیں گی۔ جیسا کہ اس سے قبل کہا جا چکا ہے کہ جدید اردو شاعری میں عقیدے کی بازیافت اور مذہبی فکریہ کا رجحان کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہیں۔ اردو کے جدید شاعروں نے اس معاملے میں بڑی وسیع القلبی کا اظہار کیا ہے ان کی تخلیقات میں اسلام کے علاوہ ہندو اور بدھ مت کے علائم واستعارات' یہاں تک کہ مذہبی فکر کے اثرات بھی

دیکھے جاسکتے ہیں۔

ہردے کی اگنی مندر میں بیٹھی مار کواڑ
اپنی چتا میں آپ جلت ہوں
بن بیاہی میں نار
سنگت میرو ہاڑ
روئیں سارے براتی راما
دیپ جلے بن باتی

(بھجن : شہاب جعفری)

ایودھیا سر اٹھا اور دیکھ لے مجھ کو
تھکے قدموں سے اب تیری ہی جانب آرہا ہوں میں
سفر تاریک ہے پگ پگ پہ ٹھوکر کھا رہا ہوں میں
مجھے آواز دے گھبرا رہا ہوں میں
تری خاطر جو برسوں سے چھپا رکھا ہے دل میں
وہ اجالا لا رہا ہوں میں
ایودھیا ! آرہا ہوں میں

(ایودھیا' میں آرہا ہوں : کمار پاشی)

میرے من میں آؤ گوتم
مکتی گیت سناؤ گوتم
پیچھے نرک میں مت چھوڑو
سب کو آگے لاؤ گوتم
مکتی چلتا پانی ہے
دنیا سچ سمجھاؤ گوتم

(گوتم : اختر احسن)

انسانی زندگی میں تجربات کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے کہ انسان فطری طو رپر تجربہ پسند ہوتا ہے۔ شعر و ادب اور علوم و فنون ہی کیا ہر میدان میں جو کچھ نیا وجود میں آتا ہے وہ کسی نہ کسی تجربے ہی کا حصہ ہوتا ہے۔ اگر نئے نئے تجربے نہ ہوں تو دنیا کا ارتقا ہی رک جائے۔ دراصل انسان کی فطرت ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ جلد یا بہ دیر یکسانیت سے اکتا جاتا ہے اور پھر اس یکسانیت کو ختم کرنے کے لئے عملی اقدامات کرتا ہے۔ لہٰذا تجربوں کی اہمیت مسلم ہے۔

شاعری میں کئے جانے والے تجربات عموماً تین قسم کے ہوتے ہیں۔ معنوی تجربات' ہیئت کے تجربات اور لسانی تجربات۔ اردو ادب میں عام طور پر ان تجربوں کو ہی زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے جو فارم' ہیئت اور اشکال وغیرہ کی وجہ سے شناخت کئے جاتے ہیں یعنی جو اپنی مخصوص صوری حیثیت رکھتے ہیں' فکری اور معنوی حیثیت کے حامل تجربات بھی کچھ کم اہمیت نہیں رکھتے لیکن وہ اکثر نظر انداز ہوتے رہے ہیں یعنی انہیں تجربات نہیں سمجھا جاتا۔ بلراج کومل اپنے ایک مضمون بعنوان "اردو شاعری میں تجربات" میں لکھتے ہیں۔

> "بعض لوگ مواد و اقدار کی بدلی ہوئی صورتوں کے اظہار کو شاید شعری تجربے کہنے سے گریز کرتے ہیں کیونکہ ہمارے ذہن میں تجربے کی شبیہ و صورت کم و بیش بصری ہے' معنوی نہیں۔ حق تو یہ ہے کہ بعض معنوی اظہار اس لئے تجربے کی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ وہ فیصلہ کن انحراف کی علامت ہوتے ہیں۔ اقبال کا "شکوہ" اس لئے انحراف کا اظہار بن جاتا ہے کیونکہ "خوگر حمد" جب تھوڑا سا گلہ بھی کرتا ہے تو تشکیک کا بیج بوتا ہے۔ انسان اور خدا کے رشتے پر نئے سرے سے غور کرنا چاہتا ہے۔ یا جب راشد غیر ازدواجی جنسی لذت انگیزی کا ذکر کرتا ہے تو سارے

مروجہ اخلاقی نظام کو الجھن میں ڈال دیتا ہے"۔ 1

جدید شاعری میں تینوں قسم کے تجربات اور ان کے سوا بھی مثالیں ملتی ہیں کیونکہ نئی نسل کے شاعروں نے کچھ نیا کر دکھانے کی جستجو میں مختلف امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر تجربہ کامیاب بھی ہو لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان تجربات نے شاعری میں اظہار کے پیرایوں کو وسعت بخشی ہے۔ اختر الایمان' عمیق حنفی' مختار صدیقی' حامد عزیز مدنی' قاضی سلیم' منیب الرحمان' باقر مہدی' وزیر آغا' بشر نواز' کمار پاشی' منیر نیازی' شہریار' صادق اور عتیق اللہ کے یہاں معنوی تجربات کا رجحان ملتا ہے۔ آزادی کے بعد اردو کی چند مقبول عام روایتی اصناف جیسے قصیدہ' مرثیہ' مثنوی' شہر آشوب' واسوخت' قطعہ' رباعی' دوہا' ماہیا' وغیرہ کو نئے انداز میں برتنے کے تجربے بھی کیے گئے۔ ان کے علاوہ غیر ملکی زبانوں کے شعری ادب سے مقبول اصناف کی ہیئتوں کو اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنانے کے لئے بھی بہت سے تجربات کئے گئے جن کے نتیجے میں اردو میں کینٹو' ترائیلے' اسٹینزا فارم' ہائیکو اور تونکا وغیرہ جیسی اصناف اور ہیئتوں کو رواج ملا۔ یہی نہیں بلکہ نئے تجربوں کے بطن سے نثری نظم کے علاوہ ثلاثی اور یک سطری نظم نے جنم لیا۔ ساتویں دہائی کے رسائل میں نظم میں ہیئتی تجربات کے بہت سے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں کہیں' ایک مصرعے کو ایک ایک لفظ کی شکل میں اوپر سے نیچے کی طرف لکھ دیا گیا تو کہیں انہیں آڑی ترچھی لائنوں میں لکھدیا گیا' کہیں جیومیٹریکل اشکال کے ساتھ الفاظ کے استعمال سے نظم ترتیب دی گئی' تو کہیں علامات قرات میں استعجابیہ اور استفہامیہ وغیرہ کے ذریعے خاص تاثر پیدا کرنے کی سعی کی گئی۔ ان کے برعکس افتخار جالب' احمد ہمیش اور عادل منصوری کے یہاں لسانی تجربات کی نادر مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ افتخار جالب اور عادل منصوری کی نظموں سے یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں :

---

1 آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید : مرتبہ ڈاکٹر شارب ردولوی' ص 202

"سیاہ آفات کے مقطر منزہ معصوم خون تعبیر خاک سے ہاتھ پاؤں فتنہ فساد دھو ڈالوں؟ جشن کا اہتمام دربار ا یکلیری آسٹک تحیر بیان' پھولوں کو مسخ کردو' رگوں پہ لکھا ہوا ہو' بہتی غلیظ خون آگ جاتی ناچتی رہے' اضطراب تھرتھر دھکتے وقت عذاب لمحات کوند جنجھوڑ کر گزرتے ہیں۔"

(نفیس لامرکزیت اظہار: افتخار جالب)

یمودیو! کان یوش یکرش
یساق یغمائیم مسلم
مموغ ہمدہ ہمز ہمانا
ہماس ہمخواب ہاتھ آئے
ورید ورج وحید واقد
نیاح نوشہ نمام نملہ
مآل ماخ متاب مجی
لبان لبنان لیس لاہوت
لیق لبیک لت لجاجت
لہو سے اٹھتا دھواں تو دیکھو؟

(یمودیو! کان یوش یکرش : عادل منصوری)

عادل منصوری بے حد خلاق شاعر ہے اور اس کا ذہن تجربہ پسند ذہن ہے۔ "پلیٹ فارم کی بھیڑ سے" جیسی تھری ڈائمنشن نظموں کے اچھوتے اور کامیاب تجربے کے برخلاف اس کی منقولہ بالا نظم میں بقول شمیم حنفی :-

"جو زبان صرف ہوئی ہے وہ نئی لسانی تشکیلات کے بعد بھی شاعری کی زبان کے لئے قطعی اجنبی ہے۔ آہنگ کی ایک ڈور میں لفظوں کو پرو دیا گیا ہے اور آہنگ کا تاثر عبرانی کے قدیم مذہبی صحائف سے مماثل ہے کہ نظم کا صرف آخری مصرعہ

شعری لسانیات کی حدوں میں ہے لیکن یہ فیصلہ ابھی قبل از وقت ہوگا کہ اس نوع کی نظم کی حیثیت "برہن" کی طرح محض تجربے پر ہوگی یا اس کی بنیاد پر شعری اظہار کے کسی نئے امکان کا سراغ مل سکے گا۔ کیا پتہ کہ آنے والا کل ان تجربوں میں نرسری رائمس (Rhymes) کا پراسرار اور لذت آمیز آہنگ اور انوکھے پن سے معمور معصومیت ڈھونڈ نکالے اور دریافت کے سہارے شعری عمل کی کسی نایافتہ منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہوجائے۔" [1]

1960ء کے بعد بدلتے ہوئے لسانی شعور کا عکس عمیق حنفی، وزیر آغا، قاضی سلیم، شہاب جعفری، شفیق فاطمہ شعریٰ، کمار پاشی، ندا فاضلی، شہریار، بلراج کومل، وزیر آغا، فہمیدہ ریاض، محمد علوی، کرشن موہن، اختر احسن، ناصر شہزاد، صادق، انیس ناگی، عباس اطہر، عتیق اللہ، اعجاز احمد، بشر نواز، صلاح الدین پرویز، کشور ناہید، شاہد ماہلی، نسرین انجم بھٹی، مصحف اقبال توصیفی، عین رشید، اصغر ندیم سید، غلام جیلانی اصغر، زاہد ڈار، افضال احمد سید، شمس الرحمان فاروقی، اور عبد اللہ کمال وغیرہ کی نظموں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

گزشتہ باب میں عبوری دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے کہا جا چکا ہے کہ جدید شاعری بالخصوص جدید نظم کے میدان میں طویل نظم نگاری کا رجحان دراصل نظم کو وسعتیں عطا کرنے کا ایک ذریعہ ثابت ہوا۔ ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں اس رجحان کو مزید فروغ ملا۔ جس کے نتیجے میں اردو نظم، طویل نظموں سے مالا مال ہوگئی کہ ابن انشاء، جعفر طاہر، سردار جعفری، عبد العزیز خالد، ساحر لدھیانوی، اختر الایمان، حمایت علی شاعر، راہی معصوم رضا، وغیرہ کے بعد عمیق حنفی، وحید اختر، عزیز قیسی، وزیر آغا، کمار پاشی، جاں نثار اختر، شفیق فاطمہ شعریٰ، صادق، اعجاز احمد اور سلیم شہزاد

۱۔ عمیق حنفی، نئی شعری روایت 1978ء، دہلی، ص 283

وغیرہ نے اپنی طویل نظموں کے ذریعے بحیثیت مجموعی اردو نظم کے دامن کو وسیع کرنے کا کام سرانجام دیا ہے۔ حالانکہ طویل نظم نگاری کا فن اپنے آپ میں آسان نہیں۔ بقول عمیق حنفی۔

"طویل نظم محض اپنی طوالت اور مصرعوں کی تعداد کی بنا پر طویل نہیں کہلاتی اور نہ شاعر کا یہ دعوی کہ "اک رنگ کا مضمون ہو تو سو رنگ میں باندھوں" کسی نظم کو طویل بنانے کا مستحق بنا سکتا ہے۔ طویل نظم میں جذبے یا خیال کا ارتقا اور مضمون کی بوحت لازمی ہے۔ موضوع کی تہہ داری اور اہمیت بھی قابل غور ہے۔ طویل نظم میں ایک منطقی جذبہ ہو تو ہو وہ دماغی (Cereberal) ترکیب (Composition) ہوتی ہے۔ طویل نظم کی وحدت کا ضامن اس کے موضوع (اور شاعر کا اس میں استغراق) کو قرار دیا جاسکتا ہے' طویل نظم بہت سی چھوٹی چھوٹی نظموں کا مجموعہ بھی ہو سکتی ہے۔ اسملاژ اور مونتاژ کی تکنیک بھی اس کی بناوٹ میں کھپائی جا سکتی ہے۔ طویل نظم مرکز قوت تجربات کی دین ہے۔" ۱

اس دور کے طویل نظم نگاروں میں عبد العزیز خالد' عمیق حنفی اور وحید اختر وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ عبد العزیز خالد' اپنی نظموں کا خمیر روایت اور کلاسیکیت سے تیار کرتے ہیں۔ پرشکوہ الفاظ و انداز بیان ان کی نظموں کی اولین شناخت ہے۔ ساتویں دہائی میں ابھرنے والی نسل کے نظم نگار شاعروں میں سب سے نمایاں نام عمیق حنفی کا ہے۔ جنھوں نے پے درپے کئی کامیاب طویل نظمیں تخلیق کیں اور ان میں مختلف بحریں استعمال کرنے کے تجربے بھی کئے۔ عمیق حنفی کی پہلی

۱۔ عمیق حنفی : شعر چیزے دیگر است : ص 126-125

طویل نظم "سند باد" ہے جو اپنی اولین شکل میں مجلّہ "فنون" لاہور کی اشاعت خاص (اکتوبر 1963) میں شائع ہوئی تھی اس کے بعد مزید چار حصوں اور اشاریے کے ساتھ جنوری 1966ء میں کتابی شکل میں منظر عام پر آئی جو بقول ڈاکٹر وحید اختر:

"ذات کے سفر اور عقیدے کی تلاش کی داستان ہے۔ یہ نظم دراصل ایک ہی موضوع کے تحت مختلف بحروں میں لکھی گئی چھوٹی چھوٹی نظموں کا مجموعہ ہے لیکن انہیں خیال اور تاثر کی وحدت ایک لڑی میں پرو کر فنی اکائی کی صورت دے دیتی ہے۔ اپنے موضوع اور اس کے برتاؤ کے لحاظ سے "سند باد" شاید عمیق حنفی کی کامیاب ترین نظم ہے۔ اس کے بعد انہوں نے فنی لحاظ سے اس سے زیادہ مکمل اور پختہ نظمیں لکھیں "کیوپڈیا" "شہزاد" "شب گشت" اور اب "صلصلۃ الجرس" ان سب نظموں میں "سند باد" کی ٹیکنک ہی برتی گئی ہے۔" ا

"صوت الناقوس" "سیارگاں" اور "سبز آگ" وغیرہ عمیق حنفی کی دیگر طویل نظمیں ہیں جو ان کے فکر و فن کی نمائندہ قرار دی جاسکتی ہیں۔ عمیق حنفی کی طویل نظموں کے تخلیقی عمل میں حرکات کی موزونیت خود ان کے بقول۔

> "کہیں آزاد نظم، کہیں پابند نظم، کہیں رباعی، کہیں غزل اور کہیں قطعات قائم کرتے ہیں اور اس طرح پڑھنے والا ایک سرے پن (Montony) کا احساس نہیں کرتا۔" ۲

وحید اختر نے "صحرائے سکوت" کے علاوہ "دشت گرداں" رات چہرہ در چہرہ "کرسی نامہ" اور "شہر ہوس" جیسی کامیاب طویل نظمیں تخلیق کیں جن میں فکری عمق کے ساتھ ساتھ نوکلاسیکی نظم و ضبط نظر آتا ہے۔ ان نظموں میں عصری حسیت کا اظہار بھی ہے اور اپنے عہد کی خامیوں، کوتاہیوں اور ناہمواریوں پر گہرا طنز بھی "کرسی

ا۔ وحید اختر : اردو نظم کے پچیس سال (مضمون) ماہنامہ آج کل۔ اگست 1972ء

۲۔ عمیق حنفی : شعر چیزے دیگر است : نئی دہلی 1983ء، ص 126

نامہ" میں یہ طنز زیادہ شدت سے ابھرا ہے۔

ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں تخلیق ہونے والی طویل نظموں میں "قار قلیط" "منمنا" اور دیگر نظمیں (عبد العزیز خالد) "جیونی" (اختر الایمان) ابلیس کی "مجلس شوریٰ" دوسرا اجلاس (کیفی اعظمی) آدمی صدی کے بعد (وزیر آغا) "ولاس یاترا" (کمار پاشی) "یکش گمری" (عزیز قیسی) آخری نظم (جاں نثار اختر) قلم اٹھالئے گئے" عادل منصوری، گزرتے ہوئے (صادق) اور "دم خاک" (سلیم شہزاد) وغیرہ چند قابل ذکر طویل نظمیں ہیں۔ ان کے علاوہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی اور ساقی نامہ کے فارم میں وجود میں آنے والی تخلیقات بھی طویل نظم ہی کے زمرے میں رکھی جائیں گی۔ ان میں عبد العزیز خالد نے نعتیہ قصائد اور وحید اختر کی طویل نظم "ایک اور عالم آشوب" قصیدے کے فارم اور اسٹائل میں لکھی گئی ایک کامیاب طویل نظم ہے۔ وحید اختر نے مسدّس کے فارم میں چند بلند پایہ مرثیے بھی تخلیق کئے ہیں جو میرانیس کے بعد اس صنف کو نئے ابعاد اور نئے احساس سے متعارف کراتے ہیں۔ ان مرثیوں میں عصر جدید کے افکار و مسائل بہ انداز دگر نظر آتے ہیں کہ بقول عمیق حنفی:

> "وحید اختر نے شیون و رقّت اور رزم جوئی و نبرد آزمائی کے بجائے اپنے مرثیوں میں تفکیری اور تفہیمی مقاصد کو زیادہ زیر غور رکھا ہے"۔ [1]

مثنوی کے فارم میں طویل نظمیں تخلیق کرنے کی روایت "انجمن پنجاب" کے مشاعروں سے چلی آرہی ہے۔ اس کی ابتداء خواجہ الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد جیسے ناموں سے منسوب ہے جن کے ہاتھوں جدید اردو شاعری کی بنیاد پڑی تھی۔ ان کے بعد شبلی نعمانی اور علامہ اقبال سے ہوتی ہوئی یہ روایت ترقی پسند شاعروں تک آئی، سردار جعفری کی مثنوی "جمہور" اور کیفی اعظمی کی "خانہ جنگی" اس کی نمایاں

1۔ عمیق حنفی : شعر چیزے دیگر است نئی دہلی 1983ء، ص 123

مثالیں ہیں۔ ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں مثنوی کے فارم میں جو طویل نظمیں تخلیق کی گئیں ان میں جمیل مظہری کی مثنوی "آب و سراب" اختر انصاری کی "دردو داغ" قاضی سلیم کی مثنوی "باغبان و گل فروش" اور یعقوب عامر کی "آسمانی خطوط" قابل ذکر ہیں۔

عبوری دور کی شاعری میں مخمور جالندھری' عظیم قریشی' ضمیر نیازی' خورشید الاسلام' سلیمان اریب اور محمد علوی وغیرہ کے یہاں مختصر نظم نگاری کا رجحان بھی نظر آتا ہے جو اس دور کے مختلف مقبول فارموں جیسے قطعہ رباعی اور ماہیا وغیرہ سے قریب معریٰ اور آزاد نظم نگاروں کی ان تخلیقی کاوشوں کا نتیجہ ہے جو تین چار یا پانچ چھ مصرعوں پر مشتمل نظموں کی شکل میں وجود میں آیا۔

ساتویں دہائی میں مختصر نظم نگاری کے رجحان کو مزید فروغ حاصل ہوا۔ اس ضمن میں ماہنامہ "تخلیق" (نئی دہلی) کے ایک خاص نمبر بابت مارچ 1963ء کا ذکر ناگزیر ہے جو جدید مختصر نظم نمبر کی حیثیت رکھتا ہے۔ (اس میں مختلف شاعروں کی مختصر نظموں کے ساتھ بطور خاص مختصر نظم کو موضوع بحث بنایا گیا تھا۔ تخلیق کے اس خاص نمبر میں عتیق تابش (عتیق اللہ) کی ایک نظم "چوڑی کا ٹکڑا" بھی شامل تھی۔ جس پر بعد کے شماروں میں کافی لکھا گیا کہ مذکورہ نظم اپنے موضوع' خیال اور تکنیک کے لحاظ سے مختصر نظم نگاری کے میدان میں ایک اچھوتی چیز تھی) بعد کے برسوں میں بے شمار مختصر نظمیں تخلیق کی گئیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری و ساری ہے۔ 1960ء کے بعد کی مختصر نظموں کی یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں شاعر ہوں دیوانگی میرا شیوہ
اس لئے میرا دل مجھ سے ڈرتا بہت ہے
مجھے صحبت سنگ کا خبط
اور دل میرا شیشے کی مانند نازک
سنگ و شیشہ کے ٹکراؤں کے ہر نتیجہ سے واقف

میرے ہر ایک محبوب پتھر کو
سینے سے اپنے لگائے ہوئے ہے

(وضع احتیاط : عمیق حنفی)

اب کوئی دوست نہیں
اس بڑے شہر میں
درو دیوار سے اک شور مرے کانوں میں
ہر وقت گزرا کرتا ہے
زہر میں ڈوبی ہوئی۔ میری ان کہی سرگوشی
میرے ہونٹوں کو جلاتی ہی چلی جاتی ہے

(سرگوشی : باقر مہدی)

چار طرف بنجر میدان!
برسوں پرانا ایک مکان
پہیوں کی کرسی پر بیٹھا
اک فالج کا مارا بوڑھا
اور اک لمبا سا دالان

(وقت جہاں رک جاتا ہے : محمد علوی)

شہریوں سے تنگ آکر
شور سے دامن چھڑا کر
اونچی اونچی بلڈنگیں
خودکشی کرنے کی خاطر
صف بہ صف دریا کنارے
دیر سے آکر کھڑی ہیں

(میرین ڈرائیو : عادل منصوری)

ان مختصر نظموں میں وحدت تاثر کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا' ان میں تخلیق کاروں نے اپنے لمحاتی تجربات و احساسات کا اظہار کیا ہے۔ اور اس اظہار کے معاملے میں حسب ضرورت شدت اور فنی کمال سے کام لیا ہے۔ عمیق حنفی اور باقر مہدی کی نظموں "وضع احتیاط" اور "سرگوشی" میں احساس اور بیان کے ذریعے نظم کی تکمیل ہوئی ہے۔

محمد علوی کی نظم "وقت جہاں رک جاتا ہے" میں لفظوں کے ذریعے ایک تصویر بنائی گئی ہے جس میں پہیوں والی کرسی پر ایک فالج زدہ بوڑھا پیش منظر میں دکھایا گیا ہے لیکن اس منظر کو ابھارنے کے لیے شاعر نے پس منظر میں ایک بنجر میدان۔ میدان میں ایک پرانا مکان اور پرانے مکان میں ایک لمبا دالان بھی دکھایا ہے۔ یہ تصویر شاعر کے جذبے اور احساس کی ترسیل نہایت کامیابی سے کررہی ہے۔ کچھ ایسی ہی کیفیت کا اظہار عادل منصوری کی نظم "میرین ڈرائیو" میں بھی ہوا ہے یہاں الفاظ تصویر بنانے کے ساتھ ساتھ کچھ اور بھی کہتے ہیں۔

حروف تتلیوں کے رنگ بن گئے
خموشیوں کو طول دیں گے فاصلے بڑھائیں گے
ہم ایک دوسرے سے اور دور ہوتے جائیں گے
کہاں ہو تم؟
تمہاری ہر دعا قبول ہو گئی

(کہاں ہو تم؟ شہریار)

پہلے لمحے پر گرا
دوسرے لمحے پہ اٹھا
تیسرے لمحے پہ پھر اوندھا گرا
چوتھے لمحے پہ تو اس کی موت واقع ہو گئی

(آخری لمحہ : عتیق اللہ)

شہریار کی نظم "کہاں ہو تم" میں احساس اور غنائی تاثرات کے تانے بانے سے نظم بنی گئی ہے اور عتیق اللہ نے اپنی مختصر نظم "ایک لمحہ" میں ڈرامائی اظہار سے گویا ایک حرکی تصویر پیش کردی ہے جو ابسٹریکٹ ٹمیسٹر کی اعلی خصوصیات کی حامل قرار دی جاسکتی ہے۔

مختصر نظم نگاری کے اسی رجحان نے جدید شاعروں کو ایک طرف خود اپنی اور دیگر ملکی زبانوں کی روایتی اصناف جیسے قطعہ' رباعی' دوہا' ماہیا' کہہ مکرنی اور کافی وغیرہ کے فارموں (Forms) میں اپنے تجربات و احساسات کے اظہار کے لئے مائل کیا تو دوسری طرف غیر ملکی زبانوں کے شعری ادب کی مقبول اصناف کے فارموں میں طبع آزمائی کرکے انھیں اپنانے کی ترغیب دی جس کے نتیجے میں ہائیکو' تونکا اور توانیلے جیسی اصناف نے اردو زبان میں بھی رواج پایا۔ ان کے علاوہ نئے فارموں کی تلاش اور تجربوں نے اردو میں ثلاثی اور یک سطری نظم کو جنم دیا۔ ویسے بہ نظر غائر دیکھا جائے تو محض فارم کی بنیاد پر علاحدہ وجود کی حامل یہ تمام اصناف سخن مختصر نظم ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔

1960 کے بعد اردو میں نثری نظم کے امکانات کو بھی کھنگالا گیا کیونکہ اس وقت تک اردو ادب میں آزاد نظم کو پوری طرح قبول کرلیا گیا تھا اور اس سے آگے کی منزل نثری نظم کے علاوہ کچھ اور نہ تھی۔ روبینہ ترین کے نزدیک یہ:

> "عجیب اتفاق ہے کہ ہمارے یہاں عروضی پابندیوں سے ہٹ کر نظم کہنے کا رجحان پیدا ہوا تو سب سے پہلے نظم آزاد اور نظم معری سامنے آئی اور بعد میں نثری نظم۔ لیکن فرانس میں نثری نظم پہلے وجود میں آئی اور اس کے اندر سے آزاد نظم نے جنم لیا۔ اس لحاظ سے تاریخی طور پر نثری نظم زیادہ قدیم ہے اور شعری ہیئت سے بغاوت کا پہلا قدم نثری نظم کی صورت میں

اٹھایا گیا تھا"۔ ۱

اس "عجیب اتفاق" کے اسباب تک رسائی مذکورہ دونوں زبانوں کی اپنی اپنی ادبی روایت اور مزاج سے گہری واقفیت کے بغیر ممکن نہیں۔ اس موقع پر اردو فن شاعری میں پائی جانے والی "صنعت نظم النثر" کا ذکر بے محل نہ ہوگا جس کا ذکر ڈاکٹر عنوان چشتی نے اپنی کتاب "اردو میں جدیدیت کی روایت" میں "صنائع لفظی و معنوی کے دائرہ میں تجربے" کے ذیلی عنوان سے کیا ہے۔ موصوف نے اس ضمن میں "دریائے لطافت" اور "بحرالفصاحت" سے درج ذیل اقتباسات بھی نقل کئے ہیں۔

"پس این قسم نثر راہ از نظم حاصل شود و ر نظم النثر معتبر نگیرد۔ بلکہ نظم النثر آنست کہ بہ ماندک تفاوت نظم نثر نشود وبعض پری کسرہ دہ چند دیگر رواداشتہ اند لیکن تقدیم و تاخیر دائمی دارانند۔" ۲

(انشاء اللہ خاں انشاء : دریائے لطافت)

"نظم النثر وہی ہے جو تھوڑے لطافت سے نثر ہو جائے۔" ۳

(نجم الغنی۔ بحرالفصاحت)

ظاہر ہے اردو ادب میں "صنعت نظم النثر" زمانہ قدیم سے شاعری کی ایک صنعت کے طور پر مروج رہی ہے اس کے بعد شعر منثور یا نظم منثور نے رواج پایا جس کے بارے میں حمایت علی شاعر اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں۔

"اردو ادب میں سب سے پہلے 1924 میں "شعر منثور" یا "نظم منثور" کی اصطلاح سامنے آئی اور یہ مسئلہ ادیبوں کی گفتگو

۱۔ روبینہ ترین : آزاد نظم سے نثری نظم تک (مضمون) پاکستانی ادب : ۵ ص 1000

۲۔ بحوالہ ڈاکٹر عنوان چشتی : اردو میں جدیدیت کی روایت، ص 36

۳۔ بحوالہ ڈاکٹر عنوان چشتی : اردو میں جدیدیت کی روایت ص 64

کا موضوع بنا جب علامہ نیاز فتح پوری نے اپنے رسالہ "نگار" میں مصری شاعرہ "آنسہ می" کی نثری نظموں کا ترجمہ پیش کیا۔ اس دوران اس مسئلے پر مغربی اور بالخصوص فرانسیسی شعراء کے حوالے سے مباحث چھڑے لیکن بات اس حد تک آگے نہ بڑھی کہ ایسی نظم کو اردو ادب کی شعری اصناف میں داخل کیا جا سکے۔" ۱

علامہ نیاز فتحپوری نے شعر منثور کی تعریف ان الفاظ میں بیان کی ہے۔

"شعر منثور سے مراد وہ افکار و خیالات ہیں جو اپنی لطافت و ندرت کے لحاظ سے ہیں تو نظم کیے جانے کے قابل لیکن ادا کیے جاتے ہیں نثر میں جیسا کہ خود لفظ "شعر منثور سے ظاہر ہے۔" ۲

ویسے وزیر آغا جیسے دیدہ ور ناقد نثری نظم کا رشتہ رومانی دور کی ادب لطیف کی تحریک۳ سے جوڑتے ہوئے اسے نہ صرف شاعری کی اعلیٰ صنف ماننے سے انکار کرتے ہیں بلکہ "نثری نظم کی ترکیب پر بھی معترض ہیں کیونکہ ان کے مطابق نثر اور نظم تو مزاجا دو بالکل مختلف اصناف ہیں اور ان کو یکجا کرنا ایسا ہی ہوگا جیسے "چشم یوکلپٹس" کی ترکیب وضع کرنا۔ وزیر آغا کو نثری نظم کے بجائے نثر لطیف کی ترکیب پسند ہے کیونکہ ان کے نزدیک۔

۱۔ حمایت علی شاعر : نثری نظم اور کشور ناہید (مضمون) عکس و عکس ص 76

۲۔ نیاز فتح پوری : استفسارات ماہنامہ نگار "بھوپال ستمبر1924

۳۔ ابتداء میں ادب لطیف کی اصطلاح ناصر علی نے لائٹ لٹریچر کے ترجمے کے طور پر استعمال کی تھی اردو میں ادب لطیف کے عناصر شرر، شبلی اور ناصر علی کی تحریروں میں بہت پہلے سے ملتے ہیں۔ "مخزن، ہمایوں، اور "نگار" نے ادب لطیف کو ایک تحریک بنایا اور سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی، نیاز فتح پوری ل۔ احمد اکبر آبادی، مجنوں گورکھ پوری، سجاد انصاری، وغیرہ کی تحریروں نے ادب لطیف کا معیار قائم کیا، ادب لطیف کی تحریروں میں رومانیت، جمالیات اور خطابت کے بہت سے عناصر کا امتزاج ہے"۔ (ڈاکٹر عنوان چشتی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، ص 278)

"نثر لطیف وہ تخلیقی مواد ہے جو ایک تاؤ کے باعث شعر کے مقام
تک نہ پہنچ سکا یعنی اس میں نثری آہنگ تو پیدا ہوگیا لیکن یہ
شعری آہنگ سے محروم رہا۔ اس کے ثبوت میں آپ کوئی سی
عمدہ نثری نظم اٹھا کر دیکھ لیجئے اس میں نظم کا سارا مواد یعنی
تصورات، تشبیہات، استعارات، تلمیحات، حتیٰ کہ لفظ کو علامتی
انداز میں پیش کرنے کی روش۔ یہ سب کچھ تو شاید مل جائے گا
مگر اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوگا اور اس لئے یہ فن پارہ
شعر کی لطیف سطح پر نہ پہنچ سکے گا۔" ا

اردو کے معدودے چند ناقدین مثلاً خورشید الاسلام، خلیل الرحمان اعظمی، محمد حسن، عنوان چشتی، انیس ناگی اور عتیق اللہ وغیرہ نے نثری نظم کی حمایت کی ہے ان میں سے ممتاز و معتبر ناقد خورشید الاسلام، محمد حسن، انیس ناگی اور عتیق اللہ وغیرہ نے تو اسے مستقل طور پر اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ان کی نثری نظموں کا ایک مجموعہ "شاخ نہال غم" نام سے شائع ہوچکا ہے۔ اعجاز احمد کے مطابق اسی ہیئت یا صنف میں بھی یا نئی شاعری کے صحیح امکانات پائے جاتے ہیں اور نئی نسل کے نمائندہ شاعر و ناقد ڈاکٹر عتیق اللہ اردو شاعری کا مستقبل نثری نظم سے وابستہ قرار دیتے ہیں۔

اردو میں نثری نظم کا باقاعدہ آغاز آزادی ہند کے بعد بتایا جاتا ہے۔ بقول خلیل الرحمان اعظمی۔

"1948-49 میں بمبئی سے ایک رسالہ نکلتا تھا۔
"خیال" جو میراجی اور اختر الایمان وغیرہ نکالتے تھے۔ اس میں
کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں اس پر عنوان ہوتا تھا "نثری نظمیں"
اور شاعر کا نام ہوتا تھا "بسنت سہائے" اس نام کے آدمی کا غالباً
کوئی وجود نہیں تھا۔ نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔

ا۔ وزیر آغا : نثری نظم، نام کا مسئلہ : اوراق سالنامہ 1975

میرا ذاتی خیال یہ ہے اور ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں میراجی لکھ رہے تھے۔" ۱

ظاہر ہے کہ ان نثری نظموں کی اشاعت کے باوجود نہ تو دوسرے تخلیق کاروں کو اس نئی صفت یا ہیئت میں کوئی کشش محسوس ہوئی اور نہ کچھ امکانات نظر آئے کہ وہ اسے اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بناتے۔ لہٰذا وہ نثری نظمیں نظرانداز ہو کر رہ گئیں۔ حالانکہ خلیل الرحمان اعظمی کے ذاتی قیاس کے مطابق بسنت سہائے کے پردے میں ان کا لکھنے والا میراجی ایسا زبردست تخلیقی قوتوں کا حامل شاعر تھا۔

اردو میں نثری نظم کے رواج پانے کے بعد اب یہ بھی کہا جانے لگا ہے کہ سجاد ظہیر کا "پگھلا نیلم" (سن اشاعت 1964) اردو میں نثری نظموں کا اولین مجموعہ ہے اور اس لحاظ سے وہ نثری نظموں کے اولین شاعر لیکن جن لوگوں نے "پگھلا نیلم" کا پیش لفظ بغور پڑھا ہے وہ جانتے ہیں کہ پگھلا نیلم کی نظمیں قلم بند کرتے وقت بند کرتے وقت سجاد ظہیر کے ذہن میں نثری نظم کا تصور نہیں تھا۔ بلکہ جو تصور تھا وہ "ادب لطیف" کی نثر کا تھا۔ سجاد ظہیر خود لکھتے ہیں کہ "اردو میں اس سے پہلے بھی ادب لطیف نام کی نثر لکھی جا چکی ہے اور میری ان تحریروں کی نوعیت بھی وہی ہے اور یہ بھی کہ میری ان نظموں میں شعریت تو یقیناً ہے لیکن انہیں نظم نہیں کہنا چاہئے۔" ۲

ظاہر ہے کہ سجاد ظہیر کے اتنے واضح بیانات کے بعد "پگھلا نیلم" کو نثری نظموں کا مجموعہ قرار دینا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو میں نثری نظم نگاری کی باقاعدہ کوششیں حسن شمیر، احمد ہمیش اور صادق کی نظموں کی شکل میں 1965 کے بعد کے اردو رسائل مثلاً شب خون (الہ آباد) اقدار (پٹنہ) انتخاب (گلبرگہ) اور شعر و حکمت (حیدر

۱۔ نثری نظم : ایک گفتگو از انیس اشفاق "شب خون" فروری اپریل 1978

۲۔ سجاد ظہیر : (پیش لفظ) پگھلا نیلم

آباد) وغیرہ میں بہ آسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔

1965 کے بعد نثری نظم کے رجحان کو کافی فروغ حاصل ہوا ہے تب سے اب تک نثری نظم کو اپنا ذریعہ اظہار بنانے والے شاعروں کی تعداد میں بھی قابل ذکر اضافہ ہوا ہے اور نثری نظموں کے کئی مجموعے شائع ہوکر منظر عام پر آچکے ہیں۔ اس دوران میں نثری نظم کی موافقت اور مخالفت میں بے شمار مضامین لکھے جاچکے ہیں۔ دوماہی ''الفاظ'' (علی گڑھ) اور سہ ماہی ''اوراق'' (لاہور) میں کافی عرصے تک اس پر بحث ومباحثہ بھی چلتے رہے۔ ماہنامہ ''شاعر'' (بمبئی) نے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر بھی شائع کیا۔ نثری نظم کے بارے میں محمد حسن، انیس ناگی، شمس الرحمان فاروقی، عتیق اللہ، سلیم شہزاد، عنوان چشتی، ابوالکلام قاسمی، رومینہ ترین اور مخدوم منور وغیرہ نے مضامین لکھے ہیں۔ نثری نظم کی تعریف متعین کرنے کی بھی کوششیں کی گئیں لیکن کوئی ایسی تعریف جو مکمل اور سب کے لئے قابل قبول ہو ہنوز متعین نہیں کی جاسکی ہے۔ انیس ناگی کے مطابق نثری نظم کی خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں۔

"1۔ یہ مروجہ شاعری کے عروضی پیرائے کو قبول نہیں کرتی۔

2۔ یہ مروجہ شاعری کے قافیوں اور ردیفوں کو بروئے کار نہیں لاتی۔

3۔ یہ کسی خارجی رسمی شعری ہیئت کی متابعت نہیں کرتی۔

4۔ اس میں مصرعوں کی تقسیم غزل، نظم یا نظم آزاد یا کسی اور مروج صنف شعر کے مطابق نہیں ہوتی۔

5۔ یہ بے ہیئتی کی ہیئت ہے۔

6۔ یہ منطقی بیانیہ اور تجزیاتی نثر کے اسلوب سے گریز کرتی ہے۔

7۔ اس میں مصرعوں کی مارفولجی افادی نثر سے مختلف ہوتی ہے۔

8۔ اس میں نثر کا غیر استعاراتی پیرایہ نہیں ہوتا۔

9۔ یہ نثر کے تفصیلی انداز سے گریز کرتی ہے۔

10- یہ زبان کے بہاؤ کی ایک شکل ہے۔ ا

نثری نظم کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنانے والے شاعروں میں خورشید الاسلام، عارف عبد المتین، احمد ہمیش، اعجاز احمد، صادق، علی، شہریار، عتیق اللہ، قمر جمیل، فہیم جوزی، محمد سلیم الرحمان، محمد حسن، مغنی تبسم، صفیہ اریب، افضال احمد سید، مبارک احمد، عبد الرشید، عین رشید، کشور ناہید، نسرین انجم بھٹی، شائستہ حبیب، شاہد ماہلی، ثروت حسین، فاطمہ حسن، حمید سہروردی، اختر یوسف، شہنشاہ مرزا، بلقیس ظفیر الحسن، اور عذرا عباس وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اب نثری نظموں سے یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

"سنو، اس جغرافیے کی مردہ مٹی جو ایک روشن جسم اگا نہیں سکتی۔
وہ پیڑ جو اپنی دھول میں اٹی ہوئی پتیوں پر ایک آنسو بھی نہیں بہا سکتے۔
اور مردہ مرد اور عورتیں جو ایک دوسرے کو
ایک پل کی بیداری کا دان نہیں دے سکتے
میں ان کے درمیان رہ کر
سانس لینے کا آخری جرم کروں گا

(لوکل ٹرین میں : احمد ہمیش)

"جس روز زمین پھٹ جائے گی
اور پہاڑ دھنی ہوئی روئی کی طرح اڑتے پھریں گے
اس روز
میں خدا پر ایمان لاؤں گا (ایک نثری نظم : خورشید الاسلام)

"خواب کی تعبیر
خواب کے ساتھ جڑواں پیدا ہوئی تھی

ا۔ انیس ناگی : نثری نظم یا شاعری (مضمون) پاکستانی ادب جلد ۵، ص 1018

اسے تلوار کے ایک وار کے ذریعے خواب سے جدا کر دیا گیا تھا
خواب بادشاہ کے پاس چلا گیا
اور تعبیر فقیر کے پاس
فقیر نے تعبیر کو ایک کشکول پر لکھ دیا
اور ایک دن جب اس کے پاس کھانے کو کچھ نہیں تھا
کشکول نگل کر مر گیا

(بادشاہ کا خواب : افضال احمد سید)

"میں جس زبان میں خواب دیکھتی ہوں
اس زبان میں یہ شہادتیں کام نہیں آتی ہیں
مجھے پہلے خدا سے ڈرایا گیا پھر مرد سے
کبھی کسی کو دوست سمجھنے کی ترغیب نہیں دی گئی
خوف کا تعویز میرے گلے میں اس وقت تک پڑا رہا
جب تک میں نے خواب دیکھنے شروع نہیں کئے تھے
میرے خوابوں کو بیان کرنے کے لئے لغت کہاں سے آئے گی؟

(جنگل میں ژالہ باری کا منظر : کشور ناہید)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو میں نثری نظم مغربی شاعری کے توسط سے آئی ہے اور اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اسے ایک نئی اور آسان صنف جان کر شہرت کے لالچ میں ہر کس وناکس نے اس میں طبع آزمائی کرکے نثری نظموں کے مخالفین کے لئے اچھا خاصہ مواد فراہم کردیا ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو میں ایسے نثری نظم نگار شاعروں کی بھی کمی نہیں ہے جنھوں نے مغربی نظموں کی کورانہ تقلید کرنے کے بجائے اس صنف کو اپنے تجربات کی آگ میں تپا کر کندن بنانے کی کوشش کی اور اس کی تخلیق میں اپنی زبان کے مخصوص مزاج اور اپنی مٹی کی بوباس کو بھی بسانے کی مخلصانہ سعی کی ہے۔ جیلانی کامران کا یہ استدلال بھی اپنی جگہ بڑا

وزن رکھتا ہے۔

"ایک اعتبار سے ہمارا اپنا زمانہ بھی نثر کا زمانہ بن چکا ہے اور ہمارے رویے بھی عقل و خرد کی رہنمائی میں کام کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ادب کے سنجیدہ طالب علموں کا کہنا ہے کہ ہم ایک عمرانی تصور کے طور پر شاعری کے عہد سے باہر آچکے ہیں اور ایک ایسی دنیا میں جی رہے ہیں جو سائنس، اکنامکس اور ٹیکنالوجی کی دنیا ہے، ایسے فکری ماحول میں نثری نظم روایتی قیود سے آزادی حاصل کر کے شاعری کی دریافت کے رجحان کی نمائندگی کرتی ہے اور لفظوں کے باطن سے شاعری کو اخذ کرنے کی سعی کرتی ہے نثری نظم انسان کی شعری صلاحیتوں کو لفظوں میں پہچاننے کی ایک تخلیقی کوشش ہے گو اس تخلیقی عمل میں اسے متعدد دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے تاہم نثری نظم کے رجحان کو قابل قدر قرار دیا جاسکتا ہے کہ اس ذریعہ اظہار کی مدد سے انسانی تخلیقی ذہن اس شاعری کی پہچان کرتا رہے گا جو ہمارے ماحول سے بتدریج گم ہو رہی ہے۔" [1]

بہر حال نثری نظم کی روز افزوں ترقی و مقبولیت اس کے تابناک مستقبل کی ضامن قرار دی جاسکتی ہے۔

۱۔ جیلانی کامران : اردو نظم میں جدید رجحانات (مضمون) پاکستانی ادب جلد ۵ ص 957

جدید غزل کا تنقیدی مطالعہ

آزادی کے بعد مجموعی طور پر اردو ادب میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی تھیں ان کے پیچھے تاریخی اور سیاسی محرکات کا ایک طویل سلسلہ کام کررہا تھا۔ جیسا کہ گزشتہ صفحات میں اظہار کیا جاچکا ہے کہ ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق دونوں کا اصرار روایت شکنی پر تھا۔ اس روایت شکنی کی عملی صورت نظم میں نمایاں ہوئی۔ دونوں تحریکات نے بطور خاص نظم کو اپنا وسیلہ اظہار بنایا غزل کی حیثیت ثانوی تھی۔

غزل سے بیزاری کی وجہ سے نظم کی طرف خصوصی توجہ ایک مخصوص حلقہ میں دی جاتی رہی لیکن اسے عمومی قبولیت کی سند کافی جدوجہد کے بعد ملی۔ ماضی بعید میں اس کا ایک سرا حالی اور آزاد کے مناظموں سے جاکر ملتا ہے۔ جسے حالی نے اپنے مقدمے میں ایک نظریے میں بدل دیا۔ حالی سے عظمت اللہ خاں اور کلیم الدین احمد تک نظم کو اردو ادب میں ایک موثر قوت بنانے کی کوششیں جاری رہیں اور ترقی پسند شعراء نے نظم کو ایک نئی تحریک عطا کی اور کچھ دنوں کے لئے غزل پس پشت جاپڑی۔

غزل کی مخالفت اور غزل سے بے زاری کے خصوصی رویے کے باوجود غزل کا کارواں آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا۔ اس کارواں کے امیروں میں فانی، اصغر گونڈوی، جگر، حسرت، وحشت کلکتوی، عزیز لکھنوی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری اور شاد عارفی پیش پیش تھے۔ حسرت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہوں نے غزل کو

بحران سے آزاد کیا۔ حسرت کے علاوہ بھی ان شعراء کی خاصی تعداد تھی جنھوں نے غزل سے اپنے رشتے نہ صرف قائم کررکھے تھے بلکہ اپنی تخلیقی اساس ہی غزل پر رکھی تھی۔ تقریبا ان تمام غزل گو شعراء کی ذہنی تربیت میں ان اساتذہ کرام اور متداول عروض' آہنگ اور بیان جیسے علوم کا بڑا حصہ تھا۔ جن میں روایت کی جڑیں بہت گہری تھیں۔ حتی کہ حسرت موہانی جیسے کشادہ ذہن شاعر کا رویہ بھی کم وبیش وہی تھا جو ان کے دیگر غزل گو معاصرین کا تھا اور جن کی عمر کا ایک طویل حصہ اسی ساحرہ کی ناز برداری میں گزرا تھا۔ حیرت کا مقام یہ ہے کہ ان شعراء کی اہمیت ومقبولیت آزادی کے بعد کے ان ادوار میں بھی کم نہ ہوئی جب کہ ترقی پسند شاعری اور تجربہ پسند شاعری اپنے عروج پر تھی۔ فانی' اصغر' حسرت اور فراق نے آزادی کے بعد بھی اپنی شعر گوئی جاری رکھی اور ان حلقوں سے بھی داد تحسین وصول کرتے رہے۔ جو روایت شکنی کا دعوی کررہے تھے۔

یہ ایک عجیب صورت حال تھی کہ ان سے برسوں قبل غالب نے "کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لئے" کہہ کر تنگنائے غزل کی طرف توجہ دلائی تھی جب کہ غالب ہی وہ پہلے اردو غزل گو شاعر ٹھہرتے ہیں۔ جن کی غزلوں میں مضامین نو کی رنگا رنگ صورتیں نمایاں ہیں' انہوں نے روایتی مفاہیم کے بجائے اپنی بیشتر صورتوں میں ان تصورات وخیالات کو غزل کے مروجہ پیرائے میں ضم کر دکھایا تھا جن سے ہماری شاعری کا نظام فکر بڑی حد تک اجنبی تھا۔

جگر مراد آبادی' آزادی سے قبل ہی نہیں آزادی کے بعد بھی نظم کے ماحول میں پورے اعتماد کے ساتھ غزل کہتے رہے۔ رشید احمد صدیقی کے لفظوں میں جگر ان شعراء میں تھے جن سے غزل کی تہذیب اور شائستگی قائم ہوتی ہے لیکن وہی جگر غزل سے بے زاری کا بھی اظہار کرتے ہیں۔

فکر جمیل' خواب پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

گویا غزل کو غزل کے ہیئتی فریم میں دیکھنے کے ساتھ نظم کے پس منظر میں دیکھ کر نکتہ چینیوں کا بازار گرم تھا۔ چونکہ نظم کی تحریک اپنے عروج پر تھی اور اس کی پوری ایک تاریخ بن چکی تھی۔ حالی سے میراجی اور سردار جعفری تک نظم کی ہیئت اور نظم کے اسالیب اور شعری لسانیات میں مسلسل کئی تبدیلیاں عمل میں آچکی تھیں۔ اس کا اثر غزل پر بھی پڑا اور غزل گو شاعروں کی ذہنیت پر بھی۔ لیکن روایت پسند جدید غزل گو شعراء کا وہ حلقہ جس میں اصغر اور فانی پیش پیش تھے۔ اپنے مرغوب اور پسندیدہ خط مستقیم پر قائم رہا۔ یگانہ، شاد عارفی اور فراق نے روایت سے تھوڑا بہت گریز کرنے کی کوشش بھی کی مگر اسے گریز کے بجائے اضافے کا نام دینا درست ہوگا۔ فراق نے بلاشبہ روایت کے معنی کو وسیع کرنے کا جتن کیا۔ انہوں نے غزل کے آرٹ کو "متہاؤں کا سلسلہ" قرار دے کر اس کے روایتی پیرائے کو انتہائی نازک اور منفرد بھی گردانا اور عملاً ایسی غزلیں بھی کہیں جن میں معنی کے اعتبار سے نیا شعور اور نئی آگہی کام کررہی تھی باوجود اس کے فراق ہماری غزل کی تاریخ کے اس وسیع تر دھارے ہی سے متعلق ہیں جس کی پہچان روایت سے قائم ہے۔

جیسا کہ عبوری دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے کہا جاچکا ہے کہ ناصر کاظمی، خلیل الرحمان اعظمی اور ابن انشاء جیسے چند مخصوص شاعروں نے غزل کی لسانیات کو وسیع کرنے کا جتن کیا تھا اور یہ شعراء وہ تھے جو نہ تو ترقی پسند تحریک سے پوری طرح وابستہ تھے اور نہ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک سے انہیں کوئی نسبت تھی۔ مگر عبوری دور ہی میں مجروح اور فیض کی آوازوں نے پوری طرح چونکایا تھا۔ مجروح پر محض اس لئے توجہ نہیں کی گئی کہ وہ ایک ترقی پسند شاعر تھے جب کہ ان کی یہ دین بہت بڑی تھی کہ انہوں نے نظم کے برخلاف غزل کو وسیلہ اظہار بنایا تھا اور ناصر کاظمی نے جو کام تحریک سے باہر رہ کر کیا تھا مجروح نے وہی کام تحریک میں رہ کر انجام دیا۔ ناصر کے کلام میں جہاں دھند، سکوت، کم آمیزی اور تحت البیانی کی کیفیات واضح ہیں وہاں مجروح کے یہاں رجا، امید، بلند آہنگی اور رجز کی صورت نمایاں ہے۔ تحریک سے باہر

رہ کر لسانیات غزل کو ناصر نے اپنے طور پر تشکیل دیا تھا۔ انہوں نے ماضی میں اپنے رشتے میر تقی میر سے استوار کیے تھے، جب کہ مجروح کی غزل سودا، اور غالب سے استفادہ کرتی ہے جس کی تکمیل ہی نہیں تشکیل تو بھی فیض احمد فیض کے ہاتھوں عمل میں آئی ہے۔ درج ذیل اشعار میں یہ فرق واضح ہے اور ان اشعار سے یہ بھی واضح ہے کہ ان شعراء نے غزل کی معنوی جہات کو وسیع کیا اور اسے اپنے عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا ہم نے انہیں دو شقوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلی شق میں ان شعراء کی غزلوں سے مثالیں اخذ کی ہیں جو 1947 کے ارد گرد یا اس سے قبل اپنی آواز منوا چکے تھے مگر بیشتر وہ ہیں جن کی طرف 1950 کے بعد توجہ کی گئی اور ان کی انفرادیت بھی 1950 کے بعد ہی متشکل ہوئی۔

چونکیں نہ آندھیاں نہ بگولے کہیں اٹھے
اپنا جنوں محیط بیاباں ہوا تو کیا؟
دھوکا نہ تھا نظر کا تو پھر اے شب دراز
وہ ہلکے ہلکے صبح کے آثار کیا ہوئے؟
وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے
مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں
خاموش ہیں کیوں نالہ کشان شب ہجراں
یہ تیرہ شبی آج بھی کچھ کم تو نہیں ہے
اداسیوں کے سوا دل کی زندگی کیا ہے
کسے بتائیے خوابوں کی برہمی کیا ہے
ان بجلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں
جن بجلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے

(معین احسن جذبی)

آتی ہی رہی ہے گلشن میں اب کے بھی بہار آئی ہے تو کیا
ہے یوں کہ قفس کے گوشوں سے اعلان بہاراں ہوتا تھا
ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک بھی ستم کی سیاہ رات چلے

وہ تو کہیں ہے اور مگر دل کے آس پاس
پھرتی ہے کوئی شے نگہ یار کی طرح
بے تیشہ نظر نہ چلو راہ رفتگاں
ہر نقش پابلند ہے دیوار کی طرح

جاؤ تم اپنے بام کی خاطر، ساری لویں شمعوں کی کتر لو
زخم کے مہر وماہ سلامت، جشن چراغاں تم سے زیادہ
خنجر کی طرح بوئے سمن تیز بہت ہے
موسم کی ہوا اب کے جنوں خیز بہت ہے
(مجروح سلطان پوری)

نہ خیال وصل نہ عرض غم نہ شکایتیں نہ حکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے
آخر شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس. جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی
مقابل صف اعدا جسے کیا آغاز
وہ جنگ اپنے ہی دل میں تمام ہوتی رہی
دیر سے آنکھوں پہ اترا نہیں اشکوں کا عذاب

اپنے ذمہ ہے ترا قرض نہ جانے کب سے
گلوئے عشق کو دارو رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سربلند کیا کرتے
نہ جانے کس لئے امید وار بیٹھا ہوں
اک ایسی راہ پہ جو تیری رہ گزر بھی نہیں

(فیض احمد فیض)

سیماب وشی، تشنہ لبی، باخبری ہے
اس راہ میں کچھ زاد سفر ہے تو یہی ہے
ہرشام سجائے ہیں تمنا کے نشیمن
ہر صبح مئے تلخیء ایام بھی پی ہے
دھڑکا ہے دل زار، ترے ذکر سے پہلے
جب بھی کسی محفل میں تری بات چلی ہے
کوہ غم اور گراں اور گراں اور گراں
غم زدو! تیشے کو چمکاؤ کہ کچھ رات کٹے
کوئی جلتا ہی نہیں کوئی پگھلتا ہی نہیں
موم بن جاؤ پگھل جاؤ کہ کچھ رات کٹے
منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے
اور چمکا ترا نقش کف پا آخر شب
اک شہر میں اک آہوئے خوش چشم سے ہم کو
کم کم ہی سہی نسبت پیمانہ رہی ہے

(مخدوم محی الدین)

مسافروں سے کہو رات سے شکست نہ کھائیں
میں لارہا ہوں خود اپنے لہو سے بھر کے چراغ

کون کہتا ہے کہ موت آئی تو مر جاؤں گا
میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا

ہم اگر دار پہ کھنچے بھی تو اے صاحب دار
اپنی ناکردہ گناہی کی قسم ہوجاتے

یاد آئے ترے پیکر کے خطوط
اپنی کوتاہی فن یاد آئی

یہ ترے جسم کی مہکار تھی یا پھولوں کی
میں ترے پاس سے یا صحن چمن سے گزرا

(احمد ندیم قاسمی)

خون سر بہہ گیا موت آگئی دیوانوں کو
بارش سنگ سے طوفان شرر سے پہلے

مٹتے مٹتے دے گئے ہم زندگی کو حسن ورنگ
رفتہ رفتہ بن گئے اس عہد کا افسانہ ہم

اسی سے تیغ نگہ آب دار ہوتی ہے
تجھے بتاؤں بڑی شے ہے جرات انکار

(سردار جعفری)

وہ دست طلب ہوں جو دعا کو نہیں اٹھتا
جو لب پہ کسی کے نہیں آتی وہ دعا ہوں

جہاں اگتی ہیں فصلیں خنجروں کی
وہاں بارش بھی ہوتی ہے سروں کی
کچھ اس طرح بدلی ہوا شہر دل کی، دعا معصیت، آرزو جرم ٹھہری
وفا سر بہ زانو ہے تیری گلی میں، مذاق نظر سر برہنہ ملا ہے
کھوگیا ورد ہنگامہ شہر میں، لٹ گئی ہے دکان متاع نظر
اب بھی توفیق اگر ہے تو اہل جنوں بڑھ کے لے لو اسے جان وتن بیچ کر
آنچل اسی قاتل کا ہر دیدۂ تر مانگے
نقش کف پا جس کا سجدہ نہیں سرمانگے
تنہائی میں گزری ہے اک ایسی شب غم بھی
جس شب سے اجالے کی خیرات سحر مانگے
(مغیث الدین فریدی)

ہمیں نہ کر سکے تجدید آرزو ورنہ
ہزار بار کسی کے پیام بھی آئے
راستے کی گرد نے دھندلا دیئے منظر تمام
ورنہ ہم آوارہ گردوں کی نظر میں کیا نہ تھا
سکوت راز کہو یا سکوت مجبوری
مگر لبوں کی جسارت تھی ناگوار کسے
یہ بھی عروج رنگ کا اک معجزہ سہی
پھولوں کی تازگی کو فروغ شرر کہوں
(غلام ربانی تاباں)

یہ اشعار ترقی پسند شعری لسانیات کے مظہر ہیں۔ مگر وہ شعری لسانیات جسے ترقی پسند شعرا نے ۱۹۷۰ء سے قبل استعمال کیا تھا اور ان میں بھی ان استعارات و الفاظ کی

کثرت تھی جسے انہوں نے کلاسیکی غزل سے کسب کیا تھا۔ باوجود اس کے ترقی پسند غزل کے اس اسلوب کو کلاسیکی تو کہا جاسکتا ہے روایتی کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ ترقی پسند شعرا کے ہراول دستے نے روایت کو اس کے وسیع تر مفہوم میں اخذ کیا تھا۔ روایت میں ماضی ضرور کار فرما ہے مگر ماضی کے ہر نقش کو انہوں نے قابل قبول اور صحت مند نہیں سمجھا تھا۔ انہیں اجزا کو انہوں نے اپنی غزل میں رچانے اور بسانے کی سعی کی تھی جن میں زندگی آمیزی اور زندگی آموزی کا جوہر شامل تھا۔ اسی لیے ان کی نظر زندہ اور متحرک روایتوں پر رہی جنہیں پوری تخلیقی صلاحیت کے ساتھ انہوں نے اپنے فن میں پیش کیا مثلاً قفس زنداں' صیاد' دارورسن' ظلم و ستم' قاتل' مقتل' قتل گہہ' راہ بر' راہ زن' جنوں' زنجیر' چمن' بہار' خزاں' زخم' ساقی' میکدہ' شیخ' واعظ اور محتسب وغیرہ جیسے رموز' علائم' تلازمات اور کردار' اردو کلاسیکی غزل کی شناخت ہیں۔ مگر ماضی کے شعرا نے انہیں روایتی معنوں میں استعمال کیا تھا۔ ان کے معانی و مفاہیم کے پس منظر بھی متعین تھے جب کہ ترقی پسند شعرا نے ان کے معنی و مفاہیم کے پس منظر کو پوری طرح بدل دیا۔ یہ معنی و مفاہیم صیغہ حال سے متعلق تھے اس لئے ترقی پسند شعرا کی غزلوں میں ان کا سیاسی و سماجی شعور پوری طرح نمایاں ہے یہی ان کا انفرادی و اجتماعی تجربہ تھا۔ یہی ان کی واردات تھی۔

مذکورہ بالا اشعار میں جو چیز سب سے پہلے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ ہے خواب شکنی۔ اسی نسل نے زمانے کو بدلنے کا بیڑا اٹھایا تھا۔ اس لئے اسکی آواز میں بلندی' تیکھاپن اور احتجاج کی کیفیت شامل تھی۔ اس کی امید واری میں استقامت اور رجا کا پہلو مضمر تھا۔ اس نے بڑے حوصلے کے ساتھ چند خواب بنے تھے اور انہیں خوابوں کی تعبیر اس کی منزل تھی۔ مگر بھیمڑی کانفرنس (پانچویں کل ہند ترقی پسند مصنفین کانفرنس بابت مئی 1949) کے منشور نے ترقی پسند مصنفین اور غیر ترقی پسند مصنفین کے درمیان ایک حد فاصل کھینچ دی تھی کہ اس کانفرنس میں انفرادیت کے تصور کو ادب کے حق میں مضر ٹھہرایا گیا تھا۔ اس طرح نوجوان ادیبوں کی نسل پر اس

کا منفی اثر پڑا وہ آہستہ آہستہ اس تحریک سے دور ہوتے چلے گئے۔ ترقی پسند شعرا کے اولین دستے میں بھی چند نام ایسے تھے جن کے یہاں شور شرابے کے برخلاف دھیماپن اور سکوت آمیزی تھی۔ ان میں معین احسن جذبی' مخدوم اور فیض احمد فیض کے نام سرفہرست تھے۔ آزادی کے بعد یہی دور وہ تھا جن کا سارا کا سارا سیاسی' معاشرتی اور اقتصادی تناظر دور غلامی سے مختلف تھا جدید منظرنامے میں عوامی اور ادبی مطالبات اور ان کی ترجیحات میں کافی تبدیلی آچکی تھی۔ اس کا اثر نئی نسلوں کے علاوہ بزرگ ترقی پسندوں کے فکر و فن پر بھی پڑا۔

مذکورہ بالا اشعار میں خواب شکنی کے علاوہ داخلی تردد اور بے چینی کی کیفیت بھی واضح ہے۔ رجا اور پر امیدی کی وہ صورت جو 1960 سے قبل موجود تھی اب اس کی جگہ تشکیک اور کسی حد تک مایوسی نے لے لی تھی۔ کیفی اعظمی کی نظم "آوارہ سجدے" اور جان نثار اختر کا درج ذیل شعر اس کی ایک نمایاں مثال ہے۔

ہم نے دنیا کے غم و درد کا حل ڈھونڈ لیا
کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے

جذبی' فیض' مجروح اور مغیث الدین فریدی کی غزل میں کلاسیکی نظم و ضبط اور کلاسیکی رچاؤ شروع ہی سے موجود ہے۔ مگر فیض اور مجروح نے ترقی پسند غزل کی لسانیت وضع کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ انہوں نے محض ماضی کی باز آفرینی ہی نہیں کی بلکہ ماضی کے متصوفانہ رجحان کا بھی احیاء کیا۔ اس طرح انسان دوستی وسیع المشربی اور انسانی واحدیت کے تصورات میں متصوفانہ میلان ہی کام کر رہا ہے۔

معین احسن جذبی اور مغیث الدین فریدی کی غزلوں میں جہاں ایک طرف روایت کا گہرا شعور پایا جاتا ہے وہیں انہوں نے تفکر کے ساتھ ساتھ تغزل کا دامن بھی اپنے ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ جذبی اور مغیث الدین فریدی نے ماضی قریب کی بہترین روایتوں کا بھی اثر قبول کیا اور ان سے اپنی انفرادیت کے نقش کو جلا بخشی۔ جذبی کے ابتدائی کلام پر فانی' اصغر' اور جگر کے گہرے اثرات تھے اور وہ اثرات بھی

پوری طرح ختم نہیں ہوئے بالخصوص فانی کے اثرات بہت بعد تک قائم رہے۔ فریدی صاحب کے شعری تجربات میں فانی اور اصغر کے علاوہ فیض و مجروح کے قائم کردہ ترقی پسند اسلوب کا بھی گہرا اثر پایا جاتا ہے۔ ان کی انفرادیت کے نقش کو ان شعرا نے بھی چمکایا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے مجروح اور مجاز کی غزلوں نے فیض کو غزل گوئی کا سلیقہ عطا کیا اور ان کی آواز بہت جلد ان دونوں سے ممتاز اور بلند ہوگئی۔ صحیح تو یہ ہے کہ مجاز کی موت اور مجروح کی خاموشی نے انھیں یہ موقع عطا کیا۔ فریدی صاحب کا معاملہ مختلف ہے وہ شروع ہی سے قدرے محتاط واقع ہوئے ہیں کہ انھوں نے اپنی وارداتوں اور تجربات کو فکر محسوس کی شکل میں پیش کیا یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل میں جو غنائیت تحت بہ تحت موجزن دکھائی دیتی ہے وہ فوراً دامن پکڑ لیتی ہے۔ شخصیت کا یہ گداز، گدا ختگی، حلاوت اور لہجے کی اثر گیری ان کے معاصرین میں کم ہی کے یہاں ملتی ہے۔ انھوں نے ترقی پسند مروجہ غزل کے استعارات کو تغزل میں رچا بسا کر پیش کیا اور غزل کی بہترین روایات کا احترام بھی کرتے رہے۔ صحیح تو یہ ہے کہ فریدی صاحب کے ساتھ اردو نقادوں نے کوئی اچھا سلوک نہیں کیا۔ انھیں شعرا کے فکر و فن کو ہمیشہ موضوع بنایا جاتا رہا ہے جو آہستہ آہستہ سکہ رائج الوقت بن گئے تھے۔ اس طرح فریدی صاحب جیسے گوشہ نشین اور کم آمیز فن کاروں کی آوازیں، اشتہاراتی بہاؤ میں گم ہوتی چلی گئیں۔ مثلاً درج ذیل اشعار میں زیریں سطح پر طنز کی جو لہر کام کر رہی ہے۔ وہ اپنی جگہ کاری بھی ہے اور تغزل کا حسن بھی برقرار ہے۔ علاوہ اس کے آخری شعر میں جدید عہد کے انسان کی بے چہرگی کی طرف اشارہ ہے کہ کس طرح اس مشینی اور مدنی دور میں انسان کی انفرادیت گم ہوتی جارہی ہے اور انسانی رشتوں کا ایک ایسا نظام وجود میں آرہا ہے جس میں انسان سے انسان کا تعلق تشکیک، نفرت اور باہمی بیزاری کی بنیاد پر قائم ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے عمومی بے حسی کے نام سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ فریدی صاحب کے یہ اشعار دیکھیے :

تیز ہیں خنجر ابھی بازوئے قاتل شل نہیں
قتل گاہوں کو مگر دارالاماں کہتے رہو

تیغ کس کے ہاتھ میں تھی کو تھا سینہ سپر
یہ کہانی آج سن لو وہ کہانی پھر سہی

اس دور میں انسان کا چہرہ نہیں ملتا
کب سے میں نقابوں کی تہیں کھول رہا ہوں

ان شعرا کے علاوہ نوجوان شعرا کی ایک پوری نسل تھی جس پر ترقی پسند اسلوب نے گہرا اثر قائم کیا تھا۔ ان میں عمیق حنفی، عارف عبدالمتین، فارغ بخاری، شاذ تمکنت، احمد فراز، شہاب جعفری، تاج بھوپالی، اختر سعید خاں، راہی معصوم رضا، حفیظ ہوشیار پوری، باقر مہدی، خلیل الرحمن اعظمی، اجمل اجملی، وحید اختر بشر نواز اور حسن عابد پیش پیش تھے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ بھیمڑی کانفرنس کے بعد پارٹی لائن کے دباؤ میں شدت پیدا ہو گئی۔ نوجوان فنکاروں نے اسے تخلیقی آزادی کے تئیں چیلنج قرار دیا اور بہت جلد ترقی پسند تحریک سے علاحدہ ہو گئے۔ عمیق حنفی، خلیل الرحمن اعظمی، باقر مہدی، بشر نواز، عارف عبدالمتین اور فارغ بخاری نے ناوابستگی پر زور دیا اور نئے انسان کے اضطراب کی پیچیدگی کو اپنے فن میں موضوع بنایا۔ مگر راہی معصوم رضا، وحید اختر، قتیل شفائی، احمد فراز، شہاب جعفری، اختر سعید خاں اور تاج بھوپالی وغیرہ نے ترقی پسندی سے علیحدگی کا اعلان کیے بغیر ترقی پسندی اور جدیدیت کے امتزاج کی راہ روشن کی۔ شاید اسی لئے وحید اختر کا اصرار ہے کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ درج ذیل شق (ب) میں ان جدید شعرا کی غزلوں کی اشعار مرقوم ہیں جن کے یہاں جدیدیت اور ترقی پسندی نے ایک خوش گوار SYNTHESIS کی شکل اختیار کر لی ہے۔

(ب)

بزمِ مقتل جو سجے کل تو یہ امکان بھی ہے
ہم سے بسمل تو رہیں آپ سا قاتل نہ رہے

محفل میں کل فراز ہی شاید تھا لب کشا
مقتل میں آج کاسۂ سر بھی اسی کا تھا

اس عہدِ ظلم میں، میں بھی شریک ہوں جیسے
مرا سکوت مجھے سخت مجرمانہ لگا

وہی سپاہِ ستم خیمہ زن ہے چاروں طرف
جو میرے بخت میں تھا اب نصیبِ شہر بھی ہے

پھر قفس میں شور اٹھا قیدیوں کا اور صیاد
دیکھنا اڑا دے گا پھر خبر رہائی کی

(احمد فراز)

تھوڑی سی روشنی کے وہ آثار کیا ہوئے
رکھے تھے جو دیے سرِ دیوار کیا ہوئے

یہ کس دیارِ سخن پر رواں ہوں میں کہ یہاں
جو لب کشا ہو اسی کو صلیب پر دیکھوں

سزائے دار ہے تقدیرِ قاتلاں محسن
مگر ملال ہمیں ایک بے گناہ کا ہے

(محسن احسان)

اے چشمۂ حیات نہ دی تو نے بوند بھی
ہم تشنہ کام ابر کی صورت برس چلے

پہنے آئے ہو تو کچھ وضعِ جنوں بھی سیکھو
خدمتِ مسند و منبر نہیں کار رندی

کام آیا مرے خوابوں کا لہو بھی کچھ تو
ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہوا تو احساس
فانوس بہالے گئیں طوفانی ہوائیں
کٹ کر بھی مگر شمع کا سر تیر رہا تھا
(وحید اختر)

سر بلند اپنا لہو تھا سرنگوں قاتل کی تیغ
ہم ہتھیلی پر جو سر اپنا اٹھا کر لے گئے
گھر جو لوٹے بھی سر شام تو کچھ پاس نہ تھا
دن سے پرچھائیں ملی تھی سو کہیں چھوٹ گئی
چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی شے
نشے کی جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے
(شہاب جعفری)

دوستو ! بس اس لمحہ ہم کو یاد کر لینا
جب کبھی گلستاں میں موسم بہار آئے
زندگی کے ساتھ ہم نکلے تھے لے کر کتنے خواب
زندگی بھی ختم ہے موسم بدلتا ہی نہیں
(اجمل اجملی)

پاس آتے ہی بدل جاتے ہیں چہروں کے نقوش
دور سے ان چاند کے ٹکڑوں کو دیکھا کیجے
یہ شہر شہر ہوس بن گیا یہاں کے لوگ
وفا کے طور طریقے تمام بھول گئے
آنکھوں کے آئینوں میں چتاؤں کا عکس ہے
وہ دھوپ تھی ہر ایک سراپا جھلس گیا
(بشر نواز)

ان شعرا کے کلام میں ترقی پسندی کا نیا طور کار فرما ہے۔ انہوں نے حقائق کا اعتراف ذات کے حوالے سے کیا ہے۔ اسی لیے ان کی آواز میں نرمی اور تجربے کی چمک موجود ہے۔ ان کے یہاں خوابوں اور آدرشوں پر اصرار نہیں ہے بلکہ اپنے عہد کی وہ تمام تلخیاں' ناکامیاں اور بے چینیاں مکمل مل گئی ہیں جن سے موجودہ انسان کو سابقہ پڑ رہا ہے۔ کہیں کہیں گھر آنگن' داخلی محزونی اور اضمحلال' خود سپردگی اعتراف شکست' اپنی بے بضاعتی اور ناطاقتی کے احساس وغیرہ نے بھی جگہ پائی ہے اور یہ چیز وہ ہے جسے ترقی پسندوں کے اولین دستے نے کبھی التفات کے لائق نہیں سمجھا تھا۔

شق (ب) سے یہ بھی واضح ہے کہ نئے ترقی پسند شعرا کے موضوعات کا دائرہ ہی وسیع نہیں ہے ان کا طرز احساس بھی بدلا ہوا ہے اور اسی طرح انہوں نے غزل کی لسانیات میں بھی توسیع کی ہے۔

لسانیات غزل میں اضافے کا یہ سلسلہ بعد میں بھی قائم رہا بالخصوص 1960 اور 1970 کے درمیان میر و غالب کے اثرات بھی نمایاں دکھائی دیتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا کی تجربہ پسندی کے آثار بھی واضح نظر آنے لگتے ہیں یہی وہ دہائی ہے جب ایک بار پھر غزل کے سلسلے میں کچھ نئے اور کچھ پرانے سوالات اٹھائے گئے۔ اس لحاظ سے ماہ نامہ "کتاب نما" (دہلی) بابت جنوری 1964 میں مشمولہ بحث کا موضوع ہی غزل کی موجودہ زمانوں میں معنویت و افادیت نیز اس کا مستقبل ہے۔ بحث کے مضمرات سے یہ واضح ہے کہ غزل اب بھی ایک سوالیہ نشان ہے۔ یہی نہیں بلکہ محض نظم کا آسیب اب بھی ہمارے کچھ نقادوں پر پوری طرح حاوی ہے۔ اس بحث کے شرکاء میں آل احمد سرور' سید سجاد ظہیر' ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر عبدالعلیم جیسے نقادان ادب اور عہد ساز شخصیتیں پیش پیش تھیں۔ ان کے علاوہ راجندر ناتھ شیدا اور گوپی ناتھ امن جیسے نام بھی تھے۔ تقریباً تمام شرکاء بحث غزل کی طویل ترین تاریخ اور

مجموعی طور پر غزل کی بیش بہا دین کے قائل ہیں۔ مگر غزل کے کلاسیکی فارم کے تعلق سے سب ہی کے دماغوں میں چند شبہات موجود ہیں اور انہیں شبہات کی بنیاد پر اس کے مستقبل کے بارے میں کسی ایک رائے پر یہ حضرات متفق نہیں ہیں۔ آل احمد سرور کے یہاں تضاد بیانی بھی پائی جاتی ہے جیسے پہلے حصے میں وہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ

> "میں غزل کو آئندہ کے لئے خطرہ نہیں سمجھتا لیکن غزل کے مزاج کو خطرہ ضرور سمجھتا ہوں اور ہمارے قدیم شاعری کے سرمائے میں بہت سی قابل قدر باتیں تھیں لیکن بڑی کمی یہ تھی کہ غزل کا مزاج نہ صرف دوسرے اصناف پر اثر انداز ہوا تھا بلکہ اس نے ان کی ترقی کو بھی روک دیا تھا۔"

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں۔

> "اصل بات جس کو ہمیں نہیں بھولنا چاہئے یہ ہے کہ آج بھی اردو شاعری میں اچھے اشعار کی تعداد کا حساب لگایا جائے تو غزل کے اشعار زیادہ ہیں غزل کے اشعار زیادہ لکھے جاتے ہیں اور نظم کے اشعار نسبتاً کم ہوتے ہیں اور میں سمجھتا ہوں یہ صورتحال خطرے سے خالی نہیں۔"

پہلے تو یہ خیال ہی غور طلب ہے کہ غزل کے مزاج کے عموی اثر نے دیگر اصناف سخن کی ترقی میں رکاوٹ ڈال دی تھی۔ غزل کے بارے میں ایک تصور یہ بھی ہے کہ وہ قصیدے کی تشبیب سے برآمد ہوئی ہے اس صورت میں قصیدے کے زوال کی وجہ کیا غزل ہو سکتی ہے؟ کیا قصیدے کے زوال کے اسباب غزل کی ترقی میں پنہاں ہیں؟ جبکہ قصیدہ کا عروج ساختی و جاگیرداری نظام کے عروج سے وابستہ رہا ہے اسی کا زوال قصیدے جیسی صنف سخن کا زوال ہے۔ اسی طرح مرثیے کے موضوعات قطعاً مختلف تھے۔ وہ شخصی مرثیہ ہو کہ غیر شخصی مرثیہ۔ مرثیے کا معروف ترین اور مخصوص

ترین موضوع واقعہ کربلا اور اس کے مضمرات ہیں ہمارے صنفی نظام میں بین اور نوحہ جیسے اصناف بھی اسی کے ذیل میں آتے ہیں۔ مرثیہ کے زوال یا عدم ترقی کی وجوہ بھی تاریخ میں مضمر ہیں لکھنؤ میں جو لوگ تخت شاہی پر متمکن تھے وہ اپنے مسلک و مذہب کے لحاظ سے عقیدہ اثنائے عشری سے متعلق تھے ان کے علاوہ امراء اور نوابین کی بھی ایک خاصی تعداد اسی عقیدے کے ماننے والوں سے تعلق رکھتی تھی۔ اس لیے مذہبی مجالس میں مرثیہ خوانی ایک زبردست عوامی روایت کی صورت اختیار کرگئی تھی۔ زوال لکھنؤ کے ساتھ ہی مرثیہ خوانی پر بھی زوال آگیا۔ دیگر یہ کہ انیس اور دبیر نے مرثیے کے تقریباً تمام امکانات کام میں لے لیے تھے۔ اس لیے آئندہ شعرا نے یا تو صرف انیس کا اعادہ کیا یا دوسری اصناف کی طرف متوجہ ہوگئے۔ اس طرح مرثیے کا زوال قطعاً غزل سے وابستہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔

اسی طرح مثنوی بھی ایک خاص عہد کے تاریخی اور معاشرتی ماحول کی زائیدہ و پروردہ تھی۔ مثنوی دیگر اصناف کے مقابلے پر ایک متحرک صنف سخن تھی۔ جسکی تین صورتیں واضح تھیں۔ ایک وہ جسکا تعلق داستانی قصوں سے تھا۔ جس میں فوق الفطری ماحول اور کرداروں کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ جیسے "سحرالبیان" اور "مثنوی گلزار نسیم۔" دوسری صورت ان روحانی اور متصوفانہ مثنویوں میں نمایاں ہے جن میں شاعران ذاتی وارداتوں کو معرض اظہار میں لاتا ہے جن کا تعلق روحانی کشف سے ہے۔ اس قسم کی مثنویوں میں سریت کا پہلو زیادہ روشن ہوتا ہے۔ جیسے مثنوی "خواب و خیال" تیسری قسم کی صورت میر تقی میر اور شوق لکھنوی کی مثنویوں سے عیاں ہے۔ ان مثنویوں میں حقیقت بیانی کا جوہر واضح ہے۔ پلاٹ حقیقت کے نزدیک تر معلوم ہوتے ہیں۔ کردار بھی عام انسانوں جیسے ہی ہوتے ہیں۔ حالی اور اقبال کے بعد مثنوی کے روایتی مضامین میں بھی تبدیلی واقع ہوجاتی ہے۔ مگر نظم کی تحریک ان تبدیلیوں کو بھی پس پشت ڈال دیتی ہے۔ حتیٰ کہ اس کا ارتقا مثنوی کے مکمل زوال کا باعث بن جاتا ہے۔ اس طرح یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ہماری روایتی اصناف سخن کے زوال کے اسباب

ملک کی سیاسی سماجی اور معاشرتی تبدیلیوں میں مضمر ہیں۔ جو اصناف بدلتے ہوئے حالات کا ساتھ نہ دے پائیں وہ رفتہ رفتہ غیر موثر ہو گئیں۔ غزل کی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ اس میں اتنی لچک ہے کہ یہ اپنا بنیادی مزاج برقرار رکھتے ہوئے بدلتے ہوئے مزاج و مذاق کا ساتھ دے سکتی ہے۔

آل احمد سرور یہ بھی کہتے ہیں کہ اردو شاعری کی ترقی غزل کے ساتھ وابستہ نہیں ہے۔ یہ بھی ایک غلط اندازہ ہے کیونکہ کسی ایک صنف کے تنزل یا ترقی پر کسی زبان کی تمام تر شاعری کے تنزل یا ترقی کا دارومدار نہیں ہوتا۔ ہر صنف کے تقاضے مختلف ہوتے ہیں کبھی کوئی صنف کسی خاص تاریخی دور میں انتہائی مقبول عام بنی رہتی ہے اور کبھی وہی صنف کسی دوسرے زمانے میں طاق نسیاں کی زینت بن جاتی ہے۔ اصناف کے زوال و ارتقا کے بعض تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی محرکات ہوتے ہیں۔ اس سے قبل لکھا جا چکا ہے کہ کس طرح مرثیہ، قصیدہ اور مثنوی جیسی اصناف آہستہ آہستہ محض تاریخ ادب کے نشانات بن کر رہ گئیں جیسے جدید ایران میں غزل کی حیثیت محض ایک یادگار پارینہ کی ہے جبکہ اردو میں اسکی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ انگریزی میں ode اور sonnet کے علاوہ Cpic کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ آج اگر ان کی کوئی قدر نہیں ہے تو اس کی وجوہ بھی جدید مشینی تہذیب کے ڈھانچے ہی میں مضمر ہیں۔

حیرت کا مقام تو یہ ہے کہ سرور صاحب نے ایک طرف تو شاعری کے تنزل یا ترقی کا سبب غزل ہی کو بتایا ہے اور دوسری طرف وہ خود اپنے بیان کی تردید بھی کر دیتے ہیں۔ وہ آگے چل کر لکھتے ہیں۔

> "آج بہت ضروری ہے کہ ہم اصناف کی دیواروں میں قید ہو کر نہ رہ جائیں اور ان میں کسی صنف کی ترقی یا زوال کو ادب کی ترقی یا زوال کے مترادف نہ سمجھنے لگیں۔" [1]

---

[1]۔ ماہنامہ کتاب نما (دہلی) بابت جنوری 1964

اس بحث میں سید سجاد ظہیر کا موقف خاصہ امید افزا اور سنبھالا ہوا ہے۔ وہ غزل کی مقبولیت کے کئی اسباب بتاتے ہیں۔ خصوصا اس کے اختصار اسکی فنی ساخت اور مخصوص لسانیات میں جو جمالیاتی اثر مضمر ہے وہ اس کی طرف توجہ دلاتے ہیں یہی نہیں بلکہ ان کے نزدیک غزل میں نئے مضامین کو قبول کرنے اور انہیں فنی تخلیق میں بدل دینے کی بھی غیر معمولی صلاحیت ہے۔ تاہم سجاد ظہیر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ۔

> "غزل کی صنف جوں جوں زمانہ گزرے گا کم مقبول یا متروک ہوجائے گی اور لوگ دوسری طرح کی شاعری زیادہ کریں گے۔" ۱

جبکہ آل احمد سرور نے زوال جیسے لفظ کا استعمال نہ کرتے ہوئے محض ترقی کے لفظ پر اکتفا کیا ہے۔ ان کی نظر میں "اردو شاعری کی ترقی بہر حال نظم سے وابستہ ہے۔" یہاں بھی سرور صاحب نے ایک بار پھر اپنے ہی گزشتہ سطور کے اس دعوے کو رد کر دیا ہے کہ کسی صنف کی ترقی یا کسی صنف کے زوال کو ادب کی ترقی یا زوال کے مترادف نہیں سمجھنا چاہیے۔

چونکہ ان نقادوں کے ذہنوں پر نظم کا طلسم حاوی تھا اس لئے بعض نے نظم اور غزل کے مقابلے پر اپنی تان توڑی اور غزل کی نسبت نظم کو افضل قرار دیا۔ بعض نے محض گول مول لفظوں میں جواب دینے کی سعی کی ہے۔ جیسا کہ محمد حسن کے خیالات سے عیاں ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> "مستقبل جس طرز شاعری میں اپنے اظہار کے بھرپور وسیلے تلاش کرے گا وہ کوئی ایسی صنف ہوگی جو اس (غزل) سے زیادہ مربوط، مسلسل فکر اور جذبے کی قوت سے زیادہ معمور، ہمہ گیر بصیرت، ذوق عمل اور رعنائی خیال سے زیادہ آباد ہو جسے کسی

۱۔ ماہنامہ کتاب نما (دہلی) بابت جنوری 1964

بستر لفظ کی غیر موجودگی میں نظم کہا جاسکتا ہے۔" ۱

سن 1960 کے بعد غزل کے سلسلے میں یہ آخری مباحثہ تھا۔ پاکستان میں 1960 کے بعد اور ہندوستان میں 1965 کے بعد غزل کو پھر ایک بار غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوجاتی ہے۔ اسے مقبول خاص و عام بنانے میں ان جدید شعرا کا بہت بڑا ہاتھ ہے جن کا ذہنی اور علمی پس منظر اپنے پیش رووں کے مقابلے میں وسیع تر تھا اور جن کے یہاں روایت کا گہرا شعور بھی تھا اسی لیے روایت کی انہوں نے پرستاری نہیں کی بلکہ جہاں کہیں ضروری سمجھا روایت کے بت کو توڑنے کی کوشش بھی کی۔ ان کی نظر میں مغرب کے وہ تجربات بھی تھے جن میں بلا کی تازہ کاری تھی ان نت نئے فلسفوں اور افکار سے بھی انہیں دلچسپی تھی جن کا جنم بیسویں صدی کی کوکھ سے ہوا تھا اور جو اس صدی کے انسان کی بدلتی ہوئی صورت حال کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ لسانی سطح پر بھی غزل میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں وہ غزل کی روایات کے پیش نظر خیرہ کن ہیں۔ حتی کہ اکثر شعرا نے نئی زمینیں اختراع کی ہیں اور بحر و آہنگ کے نئے تجربے بھی ہیں۔ نئی بحروں کی وجہ سے مضامین اور ان کے اظہار کی نوعیت میں بھی تبدیلی واقع ہوئی جن سے ایک دم نئے تجربے کا احساس ہوتا ہے۔ غزل کے مخصوص فارم میں اس قسم کی تبدیلیاں جو چھوٹی بھی ہیں اور بڑی بھی فوراً نمایاں طور پر نظر آجاتی ہیں۔ مثلاً۔

انسانی رشتوں کے تعلق سے نئی غزل میں ایک نیا طرز احساس ہے جس میں تجربے کی نوعیت جہاں ایک طرف انفرادی اور ذاتی ہے وہاں دوسری طرف اسکا تبدیل شدہ ایک اجتماعی اور تہذیبی پس منظر بھی ہے۔ یہ رشتہ صرف عاشق و معشوق یا مرد اور عورت کے باہمی تجربے ہی کا مظہر نہیں ہے بلکہ اس کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ نئی غزل میں بیوی' بچے' بھائی' بہن' ماں' باپ اور پڑوسی جیسے رشتوں کو پہلی بار جگہ ملی ہے۔ اس قسم کے رشتوں کی بدلتی ہوئی شکلیں ایک دم ہماری حیرتوں میں اضافہ کردیتی ہیں

ا۔ ماہنامہ "کتاب نما" (دہلی) جنوری 1964

کیونکہ غزل کے روایتی پیرائے میں مرد و عورت کے رشتوں اور ایک انسان کے ساتھ دوسرے انسان کے رشتوں کا ایک خاص پس منظر تھا۔ عاشق و معشوق اور ان کے ساتھ محتسب، ناصح، مشفق اور رقیب کے کردار بھی تھے۔ ان کے باہمی رشتوں میں ایک خاص قسم کی چشمک رہا کرتی تھی اور اسکی نوعیت بھی متعین تھی۔ اسی طرح انسان اور انسان کے رشتوں میں بھی اخلاقی روایات کا دباؤ شدید تھا۔ وہ قدریں جنہیں مختلف مذاہب اور تہذیبوں نے خلق کیا تھا ان میں جغرافیائی، تاریخی اور اقتصادی اعتبار سے تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں مگر بنیادی سچائی جوں کی توں قائم رہی یعنی صداقت، انس، ہمدردی، اخلاص اور رواداری جیسی اعلیٰ بشری اقدار کا اثاثہ موروثی رہا۔ اسی طرح وہ اقدار جو خلاف بشریت و آدمیت تھیں جیسے جھوٹ، ظلم، ناانصافی، قتل، غارتگری، جبر، مکاری، فریب اور انتقام کا بھی بول بالا رہا۔ نئی مشینی اور صنعتی تہذیب کے دباؤ کے تحت انسانی اخلاقی اقدار میں زبردست تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ نئے شاعر نے اس تبدیل شدہ تناظر کا پوری دیانت داری کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔ یہ تمام تجربے چونکہ ہمارے عہد سے متعلق ہیں اس لئے اتنے انوکھے بھی معلوم نہیں ہوتے بلکہ ہمیں اپنے تجربے معلوم ہوتے ہیں۔

رشتوں کے اس بدلتے ہوئے پس منظر نے بے یقینی، تنہائی، مایوسی، بے بضاعتی اور خوف جیسے احساسات کو تقویت پہنچائی ہے۔ آج کا انسان بھیڑ میں اپنے آپ کو اکیلا اور بے بس محسوس کرتا ہے۔ اسکی انفرادیت مسخ ہوگئی ہے۔ اسی لیے بعض شعرا نے جہاں بے چہرگی کو اپنا موضوع بنایا ہے وہاں انسانی پیکر کا پردہ بھی چاک کیا ہے اس طرح انسانی شخصیت کی دو لختی بھی ایک ایسا موضوع ہے جو اکثر شعرا کے یہاں در آیا ہے۔

جہاں تلک بھی یہ صحرا دکھائی دیتا ہے
مری طرح سے اکیلا دکھائی دیتا ہے
شکیب جلالی

عجیب وشت سفر ہے نہ روشنی نہ صدا
کہاں پہ ہوں مرا پیکر کہیں دکھا مجھکو

کمار پاشی

ہر اک صورت بھلی لگتی ہے لیکن لہو کی شعبدہ کاری سے بچئے

ندا فاضلی

ہنستے چہروں کو بھی ڈس جاتی ہے الجھن کیسے
دیکھ لو ہوگئے ویراں بھی آنگن کیسے

کشور ناہید

بے سمت منزلوں کا سفر درمیان ہے رستوں کے سب نشان اڑا لے گئی ہوا

بشر نواز

میں آہی جاؤں گا اور تو بھی مل ہی جائے گی
اس اعتماد سے اب میرا انتظار نہ کر

عتیق اللہ

یہ کافی ہے کہ ہم دشمن نہیں ہیں وفاداری کا دعوی کیوں کریں ہم

جون ایلیا

شہر سمجھے تھے جسے خون کا دریا نکلا گھر کی دیوار گری موت کا سایہ نکلا

عادل منصوری

میں بھی صحرا ہوں مجھے سنگ سمجھنے والو اپنی آواز سے کرتے چلو سیراب مجھے

شہاب جعفری

جاتا نہیں کناروں سے آگے کسی کا دھیان
کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں، یہاں ہوں میں

عمیق حنفی

سرائے دل میں جگہ دے تو کاٹ لوں اک رات
نہیں یہ شرط کہ مجھ کو شریک خواب بنا
حسن نعیم

کوئی بھی گھر میں سمجھتا نہ تھا مرا دکھ سکھ
اک اجنبی کی طرح خود میں اپنے گھر میں تھا
محمد علوی

یوں روز روز کرتے اداکاریاں، تری
صورت بدل گئی ہے مرے یار دیکھ لے
صادق

اک خوف سا درختوں پہ طاری تھا رات بھر
پتے لرز رہے تھے ہوا کے بغیر بھی
فضیل جعفری

کیا میری طرح خانماں برباد ہو تم بھی
کیا بات ہے تم گھر کا پتہ کیوں نہیں دیتے
مقبول نقش

تم ابھی شہر میں کیا نئے آئے ہو
رک گئے راہ میں حادثہ دیکھ کر
بشیر بدر

دودھ بہہ جائے ابل کر، کبھی برتن ٹوٹیں
اور کب تک ترے بارے میں مسلسل سوچیں
شائستہ یوسف

کتنے دن کے بعد تو آیا ہے آج
سوچتا ہوں کس طرح تجھ سے ملوں

اطہر نفیس

ان سے بچنا کہ بچھاتے ہیں پناہیں پہلے
پھر یہی لوگ کہیں کا نہیں رہنے دیتے

صغیر ملال

یہی کل حقیقت نہیں کہ نیا شاعر مایوسی کے لہجے میں ہی اپنی بات کہنا جانتا ہے یا صرف تشکیک اور بے یقینی ہی پر اسکا اعتماد ہے۔ دراصل اس کے چند خواب ہیں وہ خواب بھی اتنے بلند کوش نہیں ہیں جیسے کہ ترقی پسند شعرا کے تھے وہ تو ایک چھوٹے سے گھر میں مسرتیں بکھیرنا چاہتا ہے۔ وہ انتشار اور خلفشار جو اس عہد کے تہذیبی بحران کے دین ہے وہ خود اس سے بیزار ہے۔ بلکہ اس گومگو کیفیت نے اس میں کرب اور اذیت کے احساس کو جنم دیا ہے۔ وہ ان داخلی اور خارجی نا آہنگیوں کے درمیان خود کو بے حد کمزور پاتا ہے۔ اس لیے وہ خارج کی قوتوں سے جنگ آزمائی کے بجائے دروں بینی سے کام لیتا ہے اور وہ خواب جو اس نے اپنے ذہن میں تراشے ہیں انھیں محفوظ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہنسی اور خوشی کی یہ معصوم معصوم سی، ننھی منی سی خواہشیں اسے بیحد عزیز ہیں اسی لیے اس خواہش کا اظہار اس نے بڑے مانوس اور دھیمے لہجے میں کیا ہے۔

یہ دن تو دیکھ لئے وہ بھی دن خدا دیکھوں
میں اپنے شہر کو پھر ہنستا ہوا دیکھوں

صبا اکرام

آنے والوں کے قدم پھول سے نازک ہوں گے
کرچیاں راہ کی پلکوں سے ہٹا کر جاؤں

مدحت الاختر

خود کی خاطر نہ زمانے کے لئے زندہ ہوں
قرض مٹی کا چکانے کے لئے زندہ ہوں
(قمر اقبال)

ہر چہرے میں آتا ہے نظر اپنا ہی چہرہ
ہر موڑ پہ جیسے کوئی آئینہ کھڑا ہے
بشر نواز

پہلے اتنی نہ ضرورت تھی رفاقت کی کبھی
آؤ ہم بانٹلیں ایک دوسرے کی تنہائی
کرکے تخلیق بتادو لوگو!
آگ میں پھول کھلادو لوگو!

وحید اختر

آؤ مزاج پرسی دیوار و در کریں
مدت سے ہم تھے قید اب انکی خبر لیں ہم
شمس الرحمن فاروقی

شہر در شہر بہت کوچہ و در مہکائے
اب مرے گھر میں سمٹ جائے بکھرتی خوشبو
مخمور سعیدی

مثال گل ترے پیکر سے رنگ جھڑتے تھے
مہکتی شام نشانی تھی تیری قربت کی
کشور ناہید

شب بسر کردی دوسرے کے ساتھ
اور اسے اپنا منتظر رکھا
عتیق اللہ

لوگ گھروں میں بیٹھے مجھ پر ہنستے تھے
میں جنگل سے خوشبو لینے تنہا جاتا تھا

عتیق احمد جیلانی

خواب سازی کے ساتھ خواب شکنی کا تجربہ بھی نئی غزل میں آشکار ہوا ہے جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے کہ نیا شاعر ایک غیر یقینی صورت حالات میں گھرا ہوا اپنے آپ کو پاتا ہے اسکی نہ تو کوئی منزل ہے اور نہ کوئی سمت تمام عقائد ٹوٹ پھوٹ گئے ہیں تمام آدرش چکنا چور ہو گئے ہیں۔ نہ کوئی ہادی ہے نہ پیغمبر' نہ کوئی رہبر نہ کوئی رہنما۔ وہ اپنے سفر میں یکہ و تنہا ہے اسی لیے خواب شکنی اسکا مقدر ہے۔

کون سا قہر یہ آنکھوں پہ ہوا ہے نازل
ایک مدت سے کوئی خواب نہ دیکھا ہم نے

شہریار

خواب اپنے ہوے دنیا کے حوالے کتنے
کھو گئے ان ہی اندھیروں میں اجالے کتنے

(بشر نواز)

کوئی منظر ہے نہ عکس اب کوئی خاکہ ہے نہ خواب
سامنا آج یہ کس لمحہ خالی کا ہے

(بانی)

ناقابل بطلان تھا' دیباچہ فنا کا
خوابوں کو بھی جلتے خس و خاشاک میں دیکھا

(صادق)

لمحہ خالی نے اخلاقی بحران بھی پیدا کیا ہے اور شاعر ماضی کو یاد کرنے لگتا ہے ماضی کی اخلاقی قدروں میں اسے ایک کشش سی محسوس ہوتی ہے۔ جب سب ایک دوسرے کے نزدیک ہوا کرتے تھے ایک دوسرے کا احترام کرتے تھے۔ عزت نفس کا

خیال رکھتے تھے۔ گویا ایک نظامِ قدر تھا جس نے سب کو ایک دوسرے سے باندھ رکھا تھا۔ نئے شہروں کی افراتفری کے مقابلے چھوٹی چھوٹی آبادیوں کی فطری اور پرخلوص زندگی کی یاد ہی آج کے فرد کا مقدر ہے اور وہ اسے ایک فردوسِ گمشدہ سے تعبیر کرتا ہے۔ چنانچہ یہ یادیں نئی غزل میں طرح طرح سے جلوہ گری کرتی ہیں۔

کچھ عجب آن سے لوگوں میں رہا کرتے تھے
ہم خفا رہ کے بھی آپس میں ملا کرتے تھے

شاذ تمکنت

وہ جنگلوں میں درختوں پہ کودتے پھرنا
بہت برا تھا مگر آج سے تو بہتر تھا

محمد علوی

حادثہ وہ تھا کہ آنکھوں سے بصارت چھن گئی
سانحہ یہ ہے کہ پیروں سے سفر رخصت ہوئے

اسعد بدایونی

صبح نو نغمہ بہ لب ہے مگر اے ڈوبتی رات
میرے حصے میں تری مرثیہ خوانی آئی

مخمور سعیدی

پی کے دو ہی گھونٹ چکر کھا گیا
زندگی کا ذائقہ تھا زہر میں

(صادق)

اینٹوں کی سلطنت میں بلاتا اسے کہاں
آجاتا وہ تو لے کے میں جاتا اسے کہاں
دشمن پڑاؤ ڈال کے بیٹھے تھے ہر طرف
لاتا اسے کدھر سے چھپاتا اسے کہاں عتیق اللہ

وہ شہر تو آباد تھا لوگوں سے ہمیشہ
یاں لوگ ہی ایسے تھے کہ آباد نہیں تھے

شجاع خاور

نئی غزل نئی اخلاقیات کا پس منظر رکھتی ہے۔ نئی اخلاقیات سے مراد یہ نہیں ہے کہ جدید انسان اپنے بہترین ماضی کی وراثت کا منکر ہے۔ یا روایات کے خوش گوار عناصر ہی کے وہ خلاف ہے دراصل انکار و اقرار کی ایک کشمکش ہے اور یہ کشمکش اسکی ذہنی کرید کا پتہ دیتی ہے وہ محض اکتساب کے حوالے سے گفتار نہیں کرنا چاہتا اسے اپنا تجربہ یعنی وجودی تجربہ عزیز ہے وہ خود اچھے اور برے کی تمیز کرنے کے درپے ہے وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ہر عہد کا اپنا تقاضہ ہوتا ہے اور اس کے اسباب بھی مختلف ہوتے ہیں اس طرح موجودہ عہد کے تقاضے بھی مختلف ہیں اور ان کے اسباب بھی مختلف۔ اب اگر جدید شاعر کے رویہ زندگی میں اختلاف کی صورت نظر آتی ہے اور وہ گزشتہ سے مختلف دکھائی دیتا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے۔

نئی اخلاقیات میں ایک رویہ اسکی صاف گوئی سے نمایاں ہوتا ہے چونکہ اسے اپنے شخصی اور ذاتی تجربے پر زیادہ یقین ہے اس لئے وہ کہیں بڑی معصومیت اور کہیں بڑی بے باکی سے مگر دھیمے لہجے میں اپنے ان تجربات کو زبان عطا کرتا ہے جو مانوس ہوتے ہوئے بھی نامانوس محسوس ہوتے ہیں۔ کہیں اعتراف حال ہے تو کہیں اعتراف شکست ہے۔ کہیں معمولات سے انحراف ہے تو کہیں روایتی اخلاق کا اقرار۔

اک دوسرے سے بچ کے نکلنا محال تھا
ایک دوسرے کو روند کے جانا پڑا ہمیں

جلیل عالی

یہی بہت ہے کہ دل اس کو ڈھونڈ لایا ہے
کسی کے ساتھ سہی وہ نظر تو آیا ہے

امجد اسلام امجد

اس وقت کہاں کون دھواں دیکھنے جائے
اخبار میں پڑھ لیں گے کہاں آگ لگی تھی

انور مسعود

اس ہجوم میں لڑ بھڑ کے زندگی کر لو
رہا نہ جائے گا دنیا سے دور جاکر بھی

ریاض مجید

میں کس زبان سے دہراؤں سرگزشت اپنی
مرے علاوہ کوئی بھی مرا شریک نہ تھا

عتیق اللہ

کچھ نہ کرنے پہ بھی پہلے تھی پشیمانی بہت
اب یہ عالم کہ گناہوں پہ بھی پچھتاؤں نہیں

اپنی وفا پہ خود ہی ندامت ہے اب مجھے
یہ ابر کس چٹان پہ جاکر برس گیا

بشر نواز

ہائے رے حالات اک مہمان لوٹانا پڑا
میں نہیں گھر میں یہ بچے سے کہلوانا پڑا

اقبال ساجد

رستے میں وہ ملا تھا' میں بچ کے گزر گیا
اس کی پھٹی قمیض مرے ساتھ ہو گئی

(ندا فاضلی)

وعدے پہ تیرے گرد کی تہہ سے جمی ہوئی
جالے تنے ہوئے ہیں مرے انتظار پر

(صادق)

جیسا کہ اس سے قبل عرض کیا جاچکا ہے کہ اکثر جدید شعرا نے عقیدے کی شکست کو بھی موضوع بنایا ہے۔ کہیں وہ اس موجود خلا کے نتیجے کی صورت میں ایک روحانی بحران سے دوچار ہوا ہے اور کہیں اس کے عقیدے کی سمت واپسی بالکل نمایاں ہے۔ عقیدے کی شکست کا نظارہ ترقی پسندوں نے بھی کیا تھا مگر انہوں نے یہ تصور مارکس کے فلسفے سے اخذ کیا تھا۔ وجودیوں کے یہاں بھی لادینی منکرین خدا کے وجود سے انکاری ہیں اور وہ ساری ذمہ داری کا بوجھ انسان کے کاندھوں پر ڈالنے کے درپے ہیں۔ جدید شاعر نے عقیدے کی بازیافت کی ہے اس طرح وہ ایک نئی انسان دوستی وسیع المشربی اور متصوفانہ رواداری کا تصور رکھتا ہے بلکہ اس نے عظیم متصوفانہ روایت شعر ہی کا احیا کیا ہے۔ بس تجربہ اس کا اپنا ہے۔ پس منظر میں بھی وہ مختلف ہے اور لسانی طریق کار بھی اسکا اپنا ہے۔

سچے سائیں ہمارے حضرت مہر علی شاہ
بابا ہم نے گھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

افتخار عارف

کیا عجب ہے کہ ہمیں جیسے یہاں اور بھی ہوں
ان اندھیروں میں اک آواز لگاکر دیکھیں

(بشر نواز)

مرے منہ میں الفاظ نایاب ہوں
تری آنکھ میں ایک فرہنگ ہو

(صادق)

مجھ میں خود میری عدم موجودگی شامل رہی
ورنہ اس ماحول میں جینا بڑا دشوار تھا

(عتیق اللہ)

آسمانوں کی طلب میں بے زمیں رہ جائیں گے

دیکھنا ہم سب کہیں کے بھی نہیں رہ جائیں گے

صابر ظفر

اسی جزیرہ جائے نماز پر ثروت

زمانہ ہوگیا دست دعا بلند کیے

ثروت حسین

لسانی اعتبار سے نئی غزل کی تلفیظ موجہ اور ترقی پسند غزل سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ حتیٰ کہ ماضی قریب کے وہ غزل گو شعرا جن میں فانی، اصغر، حسرت، جگر، یگانہ، شاد عارفی اور فراق جیسے اہم ترین نام شامل ہیں کسی نہ کسی سطح پر غزل کی طویل ترین روایت کے سلسلے ہی سے جڑے ہوئے ہیں ان شعرا نے روایتی غزل کے پامال مضامین سے تو انحراف کیا اور اکثر مقامات پر تغزل کی روایت کو صدمہ پہنچایا مگر غزل کی نئی لسانیات خلق نہیں کرسکے۔ جدید غزل گو شعرا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے غزل کو نظم کے قریب تر کردیا گزشتہ زمانوں ہی میں نہیں ہمارے عہد میں بھی بعض شعرا کے یہاں نظم کی مختلف اصناف پر غزل کا اسلوب غالب تھا جیسے فیض احمد فیض کی نظم۔ جبکہ جدید غزل گو شعرا کی غزل پر نظم کے اسالیب غالب رہے، اس طرح جدید نظم اور جدید غزل دونوں میں تخلیقی تجربے کی نوعیت یکساں صورت میں ملتی ہے۔ جدید غزل میں لسانی شکست و ریخت کے عمل کے پہلو بہ پہلو نئی لسانی تشکیلات کا عمل بھی نمایاں ہے۔ تجربے کی اول الذکر صورت 1975 سے قبل کی غزلوں میں کثرت سے موجود ہے جبکہ نئی لسانی تشکیلات کا عمل اب تک جاری ہے۔ شعرا نے نئی لفظیات اور نئے مرکبات وضع کیے مدنی اور مشینی تہذیب سے متعلقہ اسماء و اشیا کو برتنے کا سلسلہ بھی جاری ہے مگر دو اعتبار سے بعض ترجیحات میں تبدیلی کی صورت واضح دکھائی دیتی ہے۔

1۔ مذہبی صحائف، الف لیلوی اور داستانوی تلمیحات و قصص سے مستعار فضا، یہ میلان شاعر کے عقیدے کی طرف مراجعت کا مظہر ہے اسی کے پہلو بہ پہلو

ایک نئے حیرت کن تخلیقی اسلوب کی تلاش کا تصور بھی اس میں مضمر ہے۔

2۔ شاعر نے ماضی اور حال کے تجربے کو ایک وحدت عطا کرنے کی سعی کی ہے اس تصور کے پیچھے محض قدیم لفظیات کے احیاء کا تصور ہی شامل نہیں ہے بلکہ انہیں نئے معنی اور نئے مفہوم عطا کئے گئے ہیں اسی لیے ان میں عصر کی روح اور عصر کے شیریں اور تلخ تجربے بھی رچ بس گئے ہیں۔

اسی کنارہ حیرت سرا کو جاتا ہوں
میں اک سوار ہوں کوہ ندا کو جاتا ہوں
شہزادی تجھے کون بتائے میرے چراغ کدے تک
کتنی محرابیں پڑتی ہیں کتنے در آتے ہیں
بہت مصر تھے خدایان ثابت و سیار
سو میں نے آئینہ و آسمان پسند کیے
تاج شہر کے خواب اگانے والوں کو
قتل گہوں کی ایک جھلک دکھلادی جائے

ثروت حسین

غم بارش میں آس محل کی سب دیواریں بیٹھ گئیں
دکھ ریلے میں امیدوں کا شہ دروازہ ٹوٹ گیا
لیلی اب کس دشت میں تیرے مجنوں خاک اڑائیں
اجڑی محمل دیکھ کے، چپ سادھیں یا حشر اٹھائیں
خسرو دوراں ہم سے سہل طلب فرہاد بھی شاید
خاطر شیریں اک دن تیرے لہو کی نہر بہائیں

حسن عباس رضا

امیر شہر نے کاغذ کی کشتیاں دے کر
سمندروں کے سفر پر کیا روانہ ہمیں

لہو میں ترے مری زندگی کی دستاویز
مرا عدیل مگر منتظر گواہ کا ہے

محسن احسان

لوگ تو خود ہی امانت تھے کسی جابر کی
ہم ہی شرمندہ ہوئے دست تہی پھیلاکر
یہ جسم ہے کہ کوئی شہر الف لیلی ہے
ہر ایک سمت جہاں گاڑ دی گئیں کیلیں
بادشاہ وقت ایرینا میں لہرا جائے گا
شیر کے پنجرے میں جب مجرم کو چھوڑا جائے گا

سر برہنہ سواریاں تھیں اور
رات کا بے کنار صحرا تھا
جو مڑ کے دیکھا تو سب دھواں تھا
اور آگے کوئی فصیل سی تھی

عتیق اللہ

زمانے نے جسے بے تیشہ کر دیا تھا کبھی
پہاڑ کاٹ کے خود راستہ نکال آیا
بانٹی تھی جس نے عام معافی کی خود نوید
وہ راتوں رات شہر اماں سے نکل گیا
کس سے پوچھوں ترے آقا کا پتہ اے رہوار
یہ علم وہ ہے نہ اب تک کسی شانے سے اٹھا

پروین شاکر

دروازے کو پیٹ رہا ہوں پیہم چیخ رہا ہوں
اندر آکر کھل جا سم سم کہنا بھول گیا ہوں

گرچہ سہل نہیں لیکن تیرے کہنے پر لاؤں گا!
کاٹ کے اپنے ہاتھوں میں اب اپنا ہی سر لاؤں گا

اس طرف آگ کے پہاڑوں میں
ڈھونڈنے جارہا ہے آگ کہاں
پھنس گیا جال میں پربتوں کے
جان اپنی بچا کے بھاگ کہیں

(صادق)

عطا اسی کی ہے یہ شہد و شور کی توفیق
وہی کلیم میں یہ تان بے جویں لایا
دعا کی راکھ پہ مرمر کا عطرداں اس کا
گزیدگی کے لیے دست مہرباں اس کا
اسی نے چاہ کو صیقل کیا خدائے آب
تری نگاہ میں ہے کار رائگاں اس کا
جبیں کے زخم پہ مثقال خاک رکھی اور
اک الوداع کا شگوں اس کے ہاتھ پر رکھا

افضال احمد سید

دل نے جلائی ہیں جو سرطاق انتظار
ان موم بتیوں کا پگھلنا محال ہے
تمام تیشہ بدست حیرت میں گم ہوئے ہیں
چراغ سے کاٹ دی ہوا کی چٹان میں نے
عجب تھی مجھ سے مرے رنج کھینچنے کی ادا
سو مجھ کو بخش گیا غم کی سلطنت کوئی (جمال احسانی)

1980 کے بعد بعض شعرا اردو مرثیے کی لفظیات کی طرف متوجہ ہوئے ہیں اگرچہ ہمارے مراثی میں مستعمل الفاظ کی علیحدہ کوئی فہرست نہیں ہے اور نہ ہی قدیم غزل اور مرثیے کی زبان کے مابین کوئی واضح حد فاصل قائم کی جاسکتی ہے تاہم ان مخصوص الفاظ و استعارات کے احیا سے غزل میں ایک نئے بُعد کا اضافہ ضرور ہوا ہے چونکہ یہ الفاظ آہستہ آہستہ ہماری یاد داشتوں سے محو ہوتے جارہے تھے اور ان کا استعمال بھی خال خال تھا اس لئے نئی غزل میں ان کی بازگشت نے غزل کے دائرہ لفظیات کو وسیع کیا ہے۔

ان لفظیات کے استعمال کا ایک اخلاقی پس منظر بھی ہے۔ جدید عہد کے انسان میں ایک طرف سادیت پسندی کا رجحان فروغ پارہا ہے تو دوسری طرف اس میں بے حسی بھی جڑ پکڑتی جارہی ہے۔ اسے صرف اپنی اغراض سے مطلب ہے اور ان اغراض کے حصول کی راہ میں جو بھی چیز مانع آتی ہے وہ اسے بڑی بے دردی سے پرے کردیتا ہے۔ سب سے بڑی غرض حصول دولت ہے اور اس مقصد کے سامنے اس کے لئے ہر انسانی رشتہ بے معنی اور بے مصرف ہے۔ اسی بے حسی اور بے دردی نے ظلم و جور کی فضا کو تحریک دی ہے اس طرح ان لوگوں کے لئے یہ دور بلائے جان اور ایک زبردست آزمائش بن گیا ہے جو حق پرست' معصوم' انسان دوست' مخلص اور دردمند ہیں۔ اس لحاظ سے سرزمین کربلا کا واقعہ شہادت جدید ادوار میں بھی اتنا ہی بامعنی ہے جتنا ماضی میں رہا ہے۔ جدید شعرا نے اس واقعے سے متعلق لفظیات کو بڑی فنکاری اور چابک دستی کے ساتھ برتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں تاثیر کی زبردست قوت ہے۔

پیاس وہی ہے دشت وہی ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
دریا پر قبضہ تھا جس کا اس کی پیاس عذاب
جس کی ڈھالیں چمک رہی تھیں وہی نشانا ہے

افتخار عارف

اسیر کربلا جب یاد آئیں   کہاں لگتی ہے پھر زنجیر بھاری

پروین شاکر

تنہا کھڑا ہوں میں بھی سر کربلائے عصر

اور سوچتا ہوں یہ کہ طرفدار کیا ہوئے

محسن احسان

لب فرات کھلائے ہیں تو نے پیاس کے پھول

گدائے آب ہے قاصر جواز جاں کے لئے

غلام محمد قاصر

گراکر ریت پر آنسو کہانی ختم کردے گا

وہ جب چاہے گا دریاؤں کا پانی ختم کردے گا

مصور سبزواری

مرے لوگ خیمہ صبر میں مرا شہر گرد ملال میں

ابھی کتنا وقت ہے اے خدا، ان اداسیوں کے زوال میں

اسعد بدایونی

ہماری خاک پہ صحرا تھا مہربان بہت

ہوائے کوفہ نامہرباں سے پہلے بھی

ہم نہ زنجیر کے قابل ہیں نہ جاگیر کے اہل

ہم سے انکار کیا جائے کہ بیعت کی جائے

عرفان صدیقی

ہر صدا انصاف کی بے بس صدا بنتی گئی

اے خدا تیری زمیں کیوں کربلا بنتی گئی

سلیم بے تاب

کے بعد ہی کا تجربہ ہے۔ جدید اردو غزل کی تاریخ میں۔ "اینٹی غزل" خود ایک نمایاں باب کا حکم رکھتی ہے۔

اینٹی غزل یعنی وہ غزل جو خلاف غزل یا غزل مخالف ہے۔ اینٹی جس میں نفی کا پہلو مضمر ہے اسے جدید ادب کی ایک مخصوص پہچان کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اینٹی افسانہ' اینٹی ناول' اینٹی ڈرامہ یا اینٹی غزل میں روایت سے بغاوت کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ یہ بغاوت ہمہ پہلوئی بغاوت ہے۔ ایک طرف صنف کے موجہ سپر اسٹرکچر اور اس کے معروف ترین لوازمات فن سے بغاوت اور دوسری طرف ان تمام متد اول اور مروجہ نظام لسان سے بغاوت ہے جو کسی صنف کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا ہے' جیسے غزل کا استعاراتی نظام۔ ایسا نہیں ہے کہ اینٹی غزل محض ساتویں اور آٹھویں دہائیوں ہی سے عبارت ہے۔ ماضی میں ان سربر آوردہ شعرا کے یہاں بھی اس قسم کے اشعار موجود ہیں جن کا شمار اینٹی غزل کی مثالوں میں بہ آسانی کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً۔

کشمیری معلم کو جو ایک طفل نے ناگہ' انگور کے دانے
لاکر دیئے اور ان سے کہا کھایئے میوا ہے قسم ولایت
انشاء

بہار عالم نیرنگ رکھتا ہے مزاج اپنا
جوانوں میں جواں' بڈھوں میں بڈھا' لڑکوں میں لڑکا
آتش

ہماری قبر سے شاید کہ بوئے شیر آتی ہے
وگرنہ یار کا گھوڑا تو ہاتھی سے نہیں بھڑکا
آتش

آدمی مخمل میں دیکھا مورچہ بادام میں
ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں
ناسخ

دھول دھپّے اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن
غالب

کیا شوق تھا جو یاد مگر یار نے کیا
ہر استخواں تڑپ کے بدن سے نکل گیا
امیر مینائی

اس نوع کی بے تکلفی، اظہار میں غیر متوقع پن، غصہ وری، کہیں کہیں ضد ہٹ دھرمی، طنز اور مزاح کا نئے طرز احساس کے ساتھ اشتراک و امتزاج اردو غزل گو شعرا کے یہاں اکثر نمایاں ہو جاتا ہے۔ ماضی قریب میں یگانہ اور شاد عارفی کی غزل اس نوعیت کی ایک واضح مثال ہے جس کا اثر اکثر نئے شعرا نے بھی قبول کیا ہے۔

جدید اور قدیم یا موخر اور ماضی قریب کی اینٹی غزل کے اشعار میں جو فرق ہے وہ حسیت اور طرز احساس کا فرق ہے۔ قدیم شعرا منہ کا ذائقہ بدلنے کے لئے غیر سنجیدہ اشعار کہا کرتے تھے۔ اکثر شعرا نے انھیں ہزلیات سے تعبیر کیا ہے۔ جدید غزل گو شعراء کے یہاں جو مثالیں پائی جاتی ہیں ان میں بھی شعور و ارادے کا دخل زیادہ ہے اور جوان کے اس عمومی ذہن پر گواہ ہیں جس کا جھکاؤ بالعموم شک اور انحراف پر ہے یہ انحراف ان کی ذہنی کشاکش اور کش مکش کا بھرپور آئینہ دار ہے۔ جس سے یہ بات واضح ہے کہ۔

۱۔ جدید ذہن رواج اور چلن کے خلاف ہے۔
۲۔ اس میں زبردست تڑپ اور کرید ہے۔
۳۔ اسے کسی قدر کے تحفظ پر بھروسہ نہیں ہے۔
۴۔ تذبذب، بے یقینی، اور خوف سے اس کے مزاج کی تشکیل ہوئی ہے۔
۵۔ اسے جامد اور غیر متحرک روایت سے انکار ہے۔
۶۔ غزل میں نئی لسانی تشکیلات کو وہ ناگزیر خیال کرتا ہے۔

۷۔ اخلاقیات کا نیا نظام اس کے لئے زیادہ بامعنی ہے۔

۸۔ اخذ' اقتباس یا مشابہت کے بجائے انفرادیت کی تلاش پر اس نے اپنے فن کی اساس رکھی ہے۔

۹۔ جدید دور میں تغزل سے انحراف کا رویہ عام ہے۔ اینٹی غزل کے آثار 65 کے بعد نمایاں ہوئے مگر اس نے ایک مستحکم رجحان کی صورت 70 کے بعد ہی پائی اینٹی غزل کے ابتدائی نمونے 1965 سے قبل سلیم احمد کے یہاں پائے جاتے ہیں۔

ہم بھی گئے تھے گرمیٔ بازار دیکھنے
وہ بھیڑ تھی کہ چوک میں تانگہ الٹ گیا

زور وہ اور ہے پاتا ہے بدن جس سے نمو
لاکھ کوٹے کوئی رانوں میں دباکر موسل

گانٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات
ہو کے سید بنے سلیم چمار

سلیم احمد ہمارے عہد کے ایک انتہائی ذہین نقاد اور شاعر ہیں۔ ان کی غزل میں گہرا کلاسیکی شعور پایا جاتا ہے۔ ان کی فکر میں انحراف اور بغاوت کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ باوجود اس کے ان کی غزل کلاسیکی اقدار کی حامل نظر آتی ہے۔ ظاہری ہیئت ہی نہیں بہ باطن بھی وہ غزل کی اس روایت کے پاس دار ہیں جس کا تحفظ میرؔ' دردؔ' اور غالبؔ نے کیا تھا۔

سلیم احمد کے بعد ظفر اقبال' عادل منصوری' محمد علوی' ندا فاضلی' صادق' فضیل جعفری اور عتیق اللہ کی اکثر غزلوں میں غزل مخالف رجحان پوری قوت کے ساتھ نمایاں ہے۔ ان شعرا کے کلام میں 65 کے بعد ہی اینٹی غزل ایک تجربہ بنتی ہے۔ 1970 کے بعد کے تقریباً تمام جدید غزل گو شعرا کا ذہنی جھکاؤ اس قسم کے انحراف کی طرف ہے۔ جس میں لسانی شکست و ریخت کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔

سید محمد عقیل نے اپنے مضمون بعنوان "نئی علامتی غزل" میں جدید غزل کے

دو مخصوص رنگوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"جدید غزل میں اس طرح دو طبقے صاف صاف نظر آتے ہیں
ایک وہ جو اینٹی غزل ہی کو غزل کا مناسب روپ اور وقت کی
آواز سمجھتا ہے۔ دوسرا غزل کو نئے راستے پر تولے چلا ہے لیکن
غزل کی مناسب روایت سے منحرف نہیں۔ اینٹی غزل والے
طبقے کے ساتھ ایک ایسا طبقہ بھی شامل ہے جو جدید غزل کے
ایسے آہنگ ڈکشن، عقائد اور لوازم ساتھ لئے ہے۔ جو بیرونی
ہواؤں کے ساتھ چند مصلحتوں کے اہتمام کے بعد غزل کی محفل
میں شامل ہوگیا ہے۔ جدید غزل کی یہی چند صورتیں ہیں جو فی
زمانہ ہمارے سامنے ہیں۔" ۱

جہاں تک مذکورہ بالا شعراء کے اینٹی غزل کے تجربات کا تعلق ہے ان میں کہیں طنز، کہیں نیم مزاح، کہیں پھکڑپن اور غیر سنجیدگی اور کھلنڈرے پن نے جگہ ضرور بنائی ہے۔ مگر غزل کی خارجی تنظیم سے کسی نے انحراف نہیں کیا ہے چونکہ نئی غزل کا میلان محض فرسودہ مفاہیم اور ان الفاظ و مرکبات سے ہے جو کلیشے (CLICHE) بن گئے ہیں اس لئے غزل میں سابقے کے لحاظ سے اینٹی کا لفظ نامناسب ہی معلوم ہوتا ہے حتیٰ کہ سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزل بھی اس معنی میں اینٹی نہیں ہے۔ اسی صورت حال کو سامنے رکھ کر شمیم حنفی نے لکھا ہے۔

"اینٹی غزل کی اصطلاح میرے نزدیک بے معنی ہے۔ غزل اگر
ہزل نہیں بنتی تو کوئی بھی لباس اختیار کرے بہر صورت غزل کے
فارم کی محتاج رہے گی۔ اس لئے کسی غزل کے فنی اور لسانی
تنظیم کے مخصوص طور کی بنا پر اسے بے معنی یا مہمل تو قرار دیا

۱۔ پروفیسر سید محمد عقیل : غزل کے نئے جہات "مکتبہ جدید نئی دہلی ص 72

جاسکتا ہے لیکن اس کی نفی ممکن نہیں۔" [1]

درج ذیل اشعار سے اینٹی کی نوعیت بخوبی واضح ہے۔ یہ اینٹی پن محض خیالات و تصورات نیز لسانی توڑ پھوڑ تک محدود ہے۔ اسے قطعاً فارم یعنی غزل کے مخصوص روایتی فارم یا روایتی پر اسٹرکچر سے انحراف یا بغاوت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔

بدن بوند جب تک چمکتی رہی   مسہری سے باہر نہ نکلا مچھر
وہ اپنے میاں کی وفادار تھی   مگر دل اسی پر ہوستا رہا
سخت ہو ٹوٹتا نہیں ان سے   کیوں نہ اخروٹ کو لکھوں اخروڈ

ان اشعار کو کبھی مہمل کہا گیا اور کبھی لایعنی، کسی نے انھیں ہزل کا نام دیا تو کسی نے محض لفاظی قرار دیا۔ مذکورہ اشعار مہمل ہوں یا نہ ہوں مگر درج ذیل قسم کے اشعار کی مہملیت سے انکار مشکل ہے۔ ظفر اقبال کے بہترین شعری تجربات کے سامنے یہ اشعار لفظوں کا کھیل بن کر رہ گئے ہیں۔

سائے سے اٹھ کر جسم کی جنت سے جابجا
زنجیر زہر پر میں کالے کنڈل ہوئے
لہو للکار، لک، لشکر لرز واں
دک ہو دشمن، گھر گفتار نے کا
لکڑ دیں لاگ بن بیٹھی چمن چوک
گل اندر گل اخوں فوار نے کا

ظفر اقبال کی یہ کمزور ترین مثالیں مجموعی طور پر ان کے کلام میں غالب درجہ نہیں رکھتیں۔ دیگر شعرا مثلاً محمد علوی، ندا فاضلی، صادق اور عتیق اللہ وغیرہ کی شاعری اس قسم کی شدید ترین مثالوں سے خالی ہے حتیٰ کہ عادل منصوری کے کلام میں بھی لسانی شکست و ریخت کی مثالیں اس نوعیت کی نہیں پائی جاتیں۔

ا۔ شمیم حنفی : غزل کا نیا منظر علی گڑھ 1981ء ص 66

چاروں طرف بریکیں لگیں ہارن بج اٹھے
رستے کے بیچوں بیچ وہ لڑکی ٹھہر گئی

چپ چاپ بیٹھے رہتے ہیں کچھ بولتے نہیں
بچے بگڑ گئے ہیں بہت دیکھ بھال سے

جانے کن ہاتھوں سے کھیلا رات ساحل پر شکار
شیر کی آواز کو ترسا کیا سونا کچھار

چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا

عادل منصوری کے علاوہ دیگر جدید شعرا کی نئی غزل میں بھی زبان و بیان کی یہی نوعیت واضح ہے۔

سورج کو چونچ میں لئے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی

دھرتی بچھا، دشائیں جگا، دن اگا کے چھوڑ
اٹھ اور اس کے غم کو کبوتر بنا کے چھوڑ

ندا فاضلی

ساتویں منزل سے کودا چاہیے
خودکشی کرنے کو اور کیا چاہیے

ناحق اٹھائے پھرتے ہیں دوزخ یہ پیٹ کا
بچے بھی اب تو ہونے لگے ہیں مشین سے

اس کے حسین چہرے پہ خط خوب تھا مگر
داڑھی منڈھا کے اور طرح دار ہو گیا

(محمد علی)

مری نیند کاغذ پہ سوتی رہی
مرا خواب سگریٹ میں جل کر مرا

بس کے کیو میں تھک گئے لکڑی کے پاؤں
اپنے سر کو اب کروں کس پر سوار

باقر مہدی

بیٹ کر جاتی ہیں چڑیاں فرش پر
عظمت آدم کا آئینہ ہوں میں
جن سے ملنے میں بہت محتاط تھا
ان کی نظروں میں بھی اب غنڈہ ہوں میں

انور شعور

میں بار بار گلائیں لگائے جاتا ہوں
بجا بجا کے کوئی ڈگڈگی نچاتا ہے
چل گئیں قینچیاں مرادوں پر
کٹ گیا اسکرین اندر کا
زمیں پہ آگ لگی ہے' میں الٹا لٹکا ہوں
کوئی درخت سے مجھکو اتارتا بھی نہیں
بے ہودہ بے مصرف سی یہ ذات مری
از سر تا پا چمگادڑ کی آنکھ میں تھی
پاگلوں کے جمگھٹوں سے دور اک
مقبرے کے روم میں سوتا رہا
جنگلوں کی خاک میں نے بھی بدن پر ڈال لی
تو بھی اب باہر نکل آ مینڈکوں کے شور سے

عتیق اللہ

فلم، ہوٹل، ساریاں، سامان آرائش کا بل
عشق مہنگا ہے بہت اس شہر میں کیا کیجئے
ایک کمرہ، تین بھائی سب کے بچے بیویاں
کس طرح کھل کھیلئے اور کیسے پردا کیجئے

فضیل جعفری

اینٹی غزل کے ان اشعار میں غیر سنجیدگی کے بجائے گہری سنجیدگی واقع ہے۔ اینٹی غزل گو شعرا نے اپنی ذات اور معاشرے کے درمیان جس قسم کی ناآہنگی کو محسوس کیا ہے وہ ان کا ذاتی تجربہ ہے ان میں حالات سے جوجھنے کی قوت کی کمی ہے اسی لئے ان کی شاعری کا آہنگ بلند نہیں ہے اور نہ ہی وہ اس صورت حال کے نوحہ خواں ہیں اتنا ہی نہیں بلکہ وہ معاشرتی تضادات کے سامنے اپنے آپ کو کمزور پاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری اعلان نامہ نہیں بنتی اور نہ ہی وہ اس صورت حال کو بدلنے کا دعوی کرتے ہیں۔

اینٹی غزل گو شعرا کا ردعمل متوقع نہیں ہے چونکہ متوقع نہیں ہے اس لئے ان غزلوں کو پڑھ کر جو پہلا تاثر ذہن پر نمودار ہوتا ہے وہ حیران کن ہوتا ہے یہ حیرت اس وقت اور کئی گنا بڑھ جاتی ہے جب روایتی غزل گو شعرا میں وہ خروش نہیں رہا ان کے ردہائے عمل میں ٹھہراؤ کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے یہ شاید اس لئے بھی ہو کہ وہ اب عمر کی پختہ منزلوں میں ہیں ان کے تجربات میں بھی پختگی ہے البتہ ان کی غزلوں میں اینٹی غزل کی سی بے تکلفی اور لسانی آزادی کا تصور آج بھی کہیں کہیں رنگ دکھا جاتا ہے۔ اس رویے نے غزل کی حدود کو یقیناً وسیع تر کیا ہے۔

اینٹی غزل کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے غزل کی فرسودہ اور بے جان روایت پر ضرب لگائی اور یہ ثابت کیا کہ غزل کے فارم میں ہر طرح کی وارداتوں اور تجربوں کو سمویا جاسکتا ہے۔ اس نے غزل کے اس لسانی نظام کو شکست دی جو غزل کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا تھا بلکہ کلیشے CLICHE بن گیا تھا۔ جدید شعرا کے

اینٹی اشعار ان کے اسی رد عمل کے غماز ہیں۔ انہیں جتنا غزل مخالف سمجھا جاتا ہے اتنا ہی وہ غزل کے موافق اور غزل کے ہم نوا ہیں ان کی شناخت بھی غزل ہی کے ساتھ مختص ہے۔

اینٹی غزل کو اگر آزاد غزل کے متقابل رکھ کر دیکھا جائے تو وہ اتنی اینٹی غزل نہیں محسوس ہوتی۔ آزاد غزل کا تجربہ تاریخی اعتبار سے اینٹی غزل سے قبل عمل میں آیا مگر اسے 1960 کے بعد نمایاں ہونے والی نسل کے ذریعے فروغ ملا۔

غزل کی اپنی ایک معین ہیئت ہے جس کی دو سطحیں ہیں ایک خارجی ہیئت اور دوسری داخلی ہیئت۔ خارجی ہیئت کا نظام اس کے مطلع، حسن مطلع مقطع، ردیف اور قافیے جیسے ارکان سے تشکیل پاتا ہے جبکہ داخلی ہیئت اس کے لسانی نظام سے عبارت ہے۔ غزل کے اشعار کی انفرادیت انہیں دو پہلوؤں سے قائم ہوتی ہے۔ بالخصوص روایتی غزل یا وہ غزل جو قدیم اور موخر شعرا کے ذہن و شعور کا نتیجہ ہے اسی انفرادیت کی مظہر ہے۔ موخر شعرا میں غالب اور غالب کے بعد اقبال کی غزلیں اپنی فکر کے لحاظ سے ماضی سے کسی حد تک مختلف کہی جاسکتی ہیں۔ حتی کہ ان کی غزلوں کی لسانیات شعری بھی مروجہ غزل کے نظام لسان سے کسی حد تک مختلف ہے۔ باوجود اس کے غالب و اقبال سے لے کر فراق اور فراق سے لے کر احمد مشتاق تک غزل کے سپر اسٹرکچر میں کوئی خاص تبدیلی واقع نہیں ہوئی جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں انہیں بنیادی نہیں کہا جاسکتا ہے۔ جیسے

۱۔ مطلع و مقطع سے بریت۔

۲۔ اشعار کی روایتی تعداد کی پابندی سے گریز۔

۳۔ غزل کے مروجہ نظام لسان میں نئی لفظیات، نئے استعارات، نئی علامات اور پیکروں کے نئے جھرمٹ کا اضافہ۔

۴۔ مفاہم اور معانی میں نیاپن۔

۶۔ بحروں میں نئی تشکیلات۔

مذکورہ بالا ترمیمات اور اضافے انقلابی نوعیت کے نہیں تھے انقلابی نوعیت کی تبدیلی اس وقت واقع ہوتی ہے جب آزاد غزل کے عنوان سے ایک غلغلہ بلند ہوتا ہے۔ آزاد غزل' اینٹی غزل سے علاحدہ اقدام ہے۔ ہم نے اینٹی غزل کے تعلق سے یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ اینٹی غزل محض غزل کے مروجہ مفاہیم' مروجہ لفظیات اور استعارہ سازی سے انحراف کا نام ہے۔ اینٹی غزل نے غزل کو غزل کے مروجہ قماش سے علاحدہ نہیں کیا تھا اور نہ ہی مصرعہ جاتی سطح پر ارکان کی کمی بیشی پر اصرار کیا تھا جبکہ آزاد غزل نے مساوی الوزن مصرعوں کی روایتی تشکیلات پر ہی ضرب لگانے کی سعی کی ہے۔

غزل کے علاوہ مستزاد نام کی صنف میں آزاد غزل کے آثار پائے جاتے ہیں صنف غزل ہی کی طرح مستزاد میں بھی بحر اور وزن کی پابندی لازمی تھی البتہ کچھ ارکان کے اضافے کے ساتھ مصرعوں کی توسیع کردی جاتی تھی۔ مستزاد کی حیثیت چونکہ غزل کے متقابل مستزاد ہی کی تھی اس لئے اردو شاعری کی تاریخ میں اسے کبھی مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ آزاد غزل کے آغاز و ارتقاء کی تاریخ کو پیش نظر رکھیں تو کم و بیش اسی قسم کی صورت یہاں بھی پائی جاتی ہے۔

آزاد غزل کو متعارف کرانے میں مظہر امام پیش پیش رہے ہیں انہوں نے اپنی بیشتر تحریروں میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس نئی صنف کا تجربہ سب سے پہلے انہیں کے ہاتھوں عمل میں آیا ہے۔ انہوں نے اپنے اکثر مضامین میں غزل اور آزاد غزل کا موازنہ کیا ہے اور موصوف بالآخر اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ سوائے ارکان کی کمی بیشی کے دونوں اصناف تقریباً ایک ہی نوعیت کی فنی خصوصیات رکھتی ہیں۔

یہ ایک علاحدہ سوال ہے کہ اتنی اقدار مشترک کے بعد کسی نئی صنف کے اختراع کی کیا ضرورت ہے؟ مظہر امام اور ان کے ہم خیال شاعروں کا خیال کہ آزاد غزل میں اس قسم کی حشو و زوائد کی گنجائش کم ہوتی ہے جو اکثر غزل کی اس مروجہ ہیئت میں بار پاجاتے ہیں جس کے تمام مصاریع مساوی الارکان ہوتے ہیں۔ آج سے

تقریباً پچاس برس قبل آزاد نظم کے نظریہ سازوں نے بھی مروجہ نظم اور آزاد نظم کے معاملے میں اسی نوعیت کے مباحث اٹھائے تھے مگر آزاد غزل اور آزاد نظم میں فرق یہ ہے کہ آزاد نظم نے نظم کے اس بطن سے جنم لیا تھا جس کا غزل کی طرح لوازمات فن کا کوئی بندھا ٹکا تصور نہیں تھا۔ نظم ہمارے یہاں ایک نئی صنف کے طور پر داخل ہوئی تھی اور جس کے پس پشت مغربی تصورات فن و شعر کام کر رہے تھے چونکہ آزاد غزل ہمارے داخلی دباؤ کے تحت وجود میں نہیں آئی تھی اس لئے اس کا ارتقا بھی خاطر خواہ صورت میں عمل میں نہیں آسکا۔ کرامت علی کرامت لکھتے ہیں۔

> "آزاد غزل میں جو باتیں کہی جاتی ہیں انہیں پابند غزل کی شکل میں پیش کرنا کوئی مشکل امر نہیں۔ ذرا سی کاوش سے آزاد غزل پابند غزل کی شکل اختیار کر سکتی ہے اور ذرا سی فنی لاپرواہی اور بے اعتنائی سے پابند غزل آزاد غزل بن سکتی ہے۔ ظاہر کہ جو موضوع پابند شکل میں ظاہر ہوگا وہ زیادہ موثر اور دیرپا ثابت ہوگا غالباً یہی سبب ہے کہ آزاد غزل ابھی اس قابل نہیں ہوئی ہے کہ یہ زبان زد خاص و عام بن سکے۔" ۱

آزاد غزل کا پہلا تجربہ مظہرامام نے کیا تھا۔ ان کی پہلی آزاد غزل 45 میں شائع ہوئی تھی۔ اس غزل کا مطلع یہ تھا۔

ڈوبنے والے کو تنکے کا سہارا آپ ہیں
عشق طوفاں ہے سفینہ آپ ہیں

مظہرامام کی مذکورہ بالا آزاد غزل ایک آواز صحرا ہی ثابت ہوئی اور اپنے تجربے کی ناکامی کے پیش نظر پھر انہوں نے تقریباً 20-22 میں اسے لائق اعتنا نہیں سمجھا ان کی دوسری غزل شب خون (الہ آباد) باب مئی 1960 میں شائع ہوئی تھی۔

۱۔ کرامت علی کرامت : ماہنامہ "شاعر" (نثری نظم اور آزاد غزل نمبر)

جن جدید شعرا نے آزاد غزل کا تجربہ کیا ہے ان میں حرمت الاکرام، کرامت علی کرامت، عتیق احمد عتیق، سلیم شہزاد، کرشن موہن، ظہیر غازی پوری، کرشن کمار طور، مناظر عاشق ہرگانوی، آزاد گلاٹی، علیم صبا نویدی، ظفر غوری، مظفر ایرج اور ماجد الباقری وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں

جن نقادوں نے آزاد غزل کی صنف پر متفرق مضامین میں اظہار خیال کیا ہے۔ ان میں کرامت علی کرامت، مظہر امام، سید حامد حسین، سید مبارک علی، مناظر عاشق ہرگانوی اور ذکاء الدین شایاں کے نام اہم ہیں۔

اینٹی غزل اور آزاد غزل کے بعد زین غزلوں کا ذکر بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے یہ تجربہ اب تک بلا شرکت غیرے صرف ایک شاعر اختر احسن سے منسوب ہے جو ایک ماہر نفسیات کی حیثیت سے عالم گیر شہرت کے حامل ہیں۔ ویسے اختر احسن کی زین غزلیں سب سے پہلے 1986 محمد حسن عسکری کے رسالہ "سات رنگ" میں شائع ہوئیں۔ اس کے بعد پاکستان کے مختلف رسائل میں زین غزلوں کی اشاعت ہوتی رہی جن کے تتبع میں ممتاز و معروف غزل گو شاعر ظفر اقبال "عین غین غزلیں" اور ایوب صابر نے "بین بین غزلیں" لکھ کر شائع کرا چکے ہیں جنہیں نا سمجھی میں ان کی پیروڈی کا نام دیا گیا لیکن زین غزلوں کو سنجیدگی سے سمجھنے اور اس پر ذمے داری کے ساتھ لکھنے سے گریز کیا گیا۔ کیونکہ ایک طرف اسے "غیر اسلامی طرز اظہار" قرار دے کر رد کرنے کی کوشش کی گئی تو دوسری طرف ایک تجربہ پسند شاعر کا "شوشہ" سمجھ کر نظرانداز کر دیا گیا اور بقول ڈاکٹر شمیم حنفی۔

> "ناواقفیت کی بناء پر کسی نے ان غزلوں کے علائم کی معنویت کو نہ سمجھا اور نہ ہی زین بدھ مت سے وابستگی کے اس میلان پر نظر ڈالی جو بین الاقوامی سطح پر نئی حسیت یا ادبی جدیدیت کو متاثر کر رہا تھا۔" ۱

۱۔ نئی شعری روایت : ڈاکٹر شمیم حنفی : نئی دہلی : ص 146

"اختر احسن نے اس سوال سے بے نیاز ہو کر کہ آگہی کا یہ لمحہ ایک غیر اسلامی طرز احساس کا عطیہ ہے اپنے تجربے کے اظہار کے لئے اس کو وسیلہ بنایا ان کی زین غزلوں کا مرکزی تصور "میں" کی تلاش اور اس کے تجربات ہیں۔ یہیں "میں" "اتم انسان" یعنی بدھ ہے اور بذاتہ سب سے بڑا دکھ بھی اور سکھ بھی۔ خدا بھی اس "میں" کے بہت سے دکھوں میں سے ایک دکھ ہے۔ شہود مظاہر اس "میں" کی صفات ہیں جن کے جنگل میں انسان اس "میں" کی تلاش کے پیچھے پیچھے مارا مارا پھرتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنی تلاش میں کامیاب ہوتا ہے اس پر یہ بھید کھلتے ہیں کہ "میں" فی الحقیقت صرف خلا ہے۔" ۱

ان غزلوں کی طرف اب تک جس نقاد نے سنجیدگی اور ہمدردانہ فہم کے ساتھ توجہ کی ہے وہ شمیم حنفی ہی ہیں۔ اپنی کتاب نئی شعری روایت میں انہوں نے نمونے کے طور پر زین غزلوں کے جو اشعار نقل کئے ہیں وہ درج ذیل ہیں۔

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ　　جتنا بھی ہو مال مست رہنا
لو ہم نے بھی رنگ کو تیاگا　　بدھ جی ہم نے بھی زرد پہنا
بھرتا نہیں پیٹ جس خلا کا　　اعلی ہے نام اس خدا کا

اول اول بہت تھے اپنے　　آخر آخر ہو غیر بدھ جی
نروان کی آخری حدوں میں　　پھیلائے ہوئے ہو پیر بدھ جی
بس تم ہو ہمارے ایک دشمن　　اک تم سے رکھیں گے بیر بدھ جی

۱۔ ڈاکٹر شمیم حنفی نئی شعری روایت : نئی دہلی : ص 148

ذرے ذرے میں بدھ چھپا ہے ڈالوں پاتوں میں کچھ نہیں ہے
دکھ سکھ کی سیج پر رشی ہے کلیوں کانٹوں میں کچھ نہیں ہے

یہ اشعار معنوی تجربے سے مملو ہونے کے باوجود غزلوں کے عام اشعار کی طرح شرف قبولیت حاصل کرنے کی اہلیت سے عاری معلوم ہوتے ہیں ویسے اختر احسن نے انہیں غزل کی تکنیک میں ایک نئے الہام، کی تلاش سے موسوم کیا ہے۔

بہر حال ہر تجربے کی (خواہ وہ کامیاب ہو یا ناکام) اپنی اہمیت ہوتی ہے اس لحاظ سے زین غزلوں کی اہمیت سے انکار کرنا مناسب نہیں کہ اس میں داخلی طور پر نئی حسیت کارفرما ہے۔

جدید غزل کے تنقیدی جائزے کے بعد اگلے باب میں اس تحقیقی مقالہ کا "ماحصل" پیش کیا جائے گا۔

ماحصل

روایت اور جدت کو عام طور پر ایک دوسرے کی ضد سمجھا جاتا ہے لیکن در حقیقت ایسا نہیں ہے کیونکہ جدت روایت ہی کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ ظاہر ہے دونوں کا باہمی رشتہ بے حد گہرا بلکہ اٹوٹ ہے۔ ادب اور فنون کے میدان میں رونما ہونے والی کوئی بھی بڑی تبدیلی کبھی اچانک وقوع پذیر نہیں ہوتی بلکہ اس کے پس پشت ان گنت چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں کار فرما ہوا کرتی ہیں اردو ادب میں ایک بڑی تبدیلی ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے بعد نظر آتی ہے جو سرسید احمد خاں کی اصلاحی تحریک سے موسوم ہے۔ یہ تحریک مشرق و مغرب کی اقدار کی کشمکش کا ایک منطقی نتیجہ تھی جس نے شعوری طور پر جذباتیت سے دامن چھڑا کر عقلیت پر خصوصی زور دیا اور فرسودہ اقدار سے کنارہ کشی کر کے زندگی کے نئے چیلنجوں کو قبول کرنے کا رویہ اختیار کرنے کی سعی کی۔ اس تحریک نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتسم کیے اور ہماری بعض ادبی روایات کو بھی متاثر کیا۔

مشرق و مغرب کی تہذیبی قدریں ایک دوسرے سے بہت مختلف تھیں ان کے اختلافات دونوں کے طرز زندگی کے اختلافات تھے اور زندگی کے ہر میدان میں نمایاں تھے۔ مشرقی اقدار و روایات میں ایک قسم کے ٹھہراؤ کی سی کیفیت تھی ان پر مذہبی اور اخلاقی اقدار و روایات کا اتنا شدید دباؤ تھا کہ نئی تبدیلیوں کے لیے زیادہ گنجائش نہیں تھی۔ اس کے برعکس مغرب میں نشاۃ الثانیہ سے نہ صرف فکری اور عقلی تحریکات کا ایک سلسلہ

شروع ہوا بلکہ صنعتی دور کا آغاز و ارتقاء بھی ہوگیا جس نے اسے سائنسی بصیرت عطا کی جس کے زیر اثر وہاں مذہبی و اخلاقی اقدار و روایات کو مشکوک نگاہوں سے دیکھا گیا اور گاہے بہ گاہے ان پر زبردست وار بھی کیے گئے۔

برصغیر ہند میں اگر مانا جائے تو نشاۃ الثانیہ کا ظہور ۱۹ویں صدی کے نصف آخر سے ہوا جس کے نتیجے میں یہاں بھی زندگی کے ہر میدان میں تبدیلیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہوگیا اس نے شعرو ادب کو بھی متاثر کیا۔ ۱۸۵۷ء سے انیسویں صدی کے اختتام تک اور پھر بیسویں صدی کے آغاز سے ۱۹۳۶ء تک اردو زبان و ادب کے ارتقاء کی تاریخ بڑی حد تک متوازن قرار دی جاسکتی ہے۔ لیکن اس کے بعد ترقی پسند اور جدید ادبی تحریک و رجحان نے جس باغیانہ اور انقلابی شعور کے لئے راہ ہموار کی اس کی حدیں کافی وسیع تھیں۔ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک اردو ادب کی تاریخ ایک ایسے دور سے گزرتی ہے جو مختلف نوعیت کے رجحانات کا حامل رہا ہے۔ یہ دور اپنے جلو میں ترقی پسندوں کے ساتھ ساتھ روایت پسندوں اور حلقہ ارباب ذوق کے تخلیق کاروں کو بھی لیے نظر آتا ہے۔ جس کے زیر اثر اس دور کی شاعری میں تین رجحانات نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں۔ ان میں پہلا رجحان روایت و جدت کے امتزاج کا ہے روایت ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے خاصی متنازعہ فیہ ہے کیونکہ اسکی اتنی زیادہ اور باہم دگر مختلف تشریحات و توضیحات ملتی ہیں جو مسئلے کو سلجھانے کے بجائے مزید الجھن پیدا کردیتی ہیں اردو شعرو ادب میں روایت کا جو تصور ہے اس میں ماضی کا شعور شامل ہے اسلئے وہ قدامت سے بھی تعبیر کی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں اسے محض نقل 'اتباع' تقلید اور پیروی کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے اور اسے لائف فورس یعنی جوش حیات سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ پھر بھی نقل اور تسلسل کا تصور ہر معنی میں مضمر ہے۔ روایت کا تعلق جہاں ایک طرف ماضی سے ہے وہیں وہ حال سے بھی مربوط ہے۔ یہ ایک تسلسل ہے جو ماضی کو حال سے جوڑے رکھتا ہے۔ اسی لحاظ سے ادیب کی اپنی زبان' ادبی ہیئتیں' اصول' تراکیب' رسومات اور وہ مختلف تہذیبیں جن کا تعلق ماضی سے ہے روایت کا حکم رکھتی ہیں۔

روایت چونکہ ایک زندہ اور فعال تسلسل سے عبارت ہے اسلئے اس میں تازہ بہ تازہ نو بہ نو کا تصور بھی پنہاں ہے۔ ہر بڑا یا منفرد شاعر روایت کو زندہ حقیقت اور ایک نامیاتی وجود کے طور پر قبول کرتا ہے۔ وہ اسے رد بھی کرتا ہے اور قبول بھی کرتا ہے۔ مگر اس کی قبولیت میں نقل و تقلید کا پہلو شامل نہیں ہوتا۔ وہ اسے جتنا قبول کرتا ہے اس سے زیادہ اپنے تجربے اور جدت پسندی سے اس کی توسیع کردیتا ہے اسطرح روایت محض قبول کرنے کا نام نہیں بلکہ وہ پورا ایک عمل ہے جو کہ اخذ کرنے اور واپس لوٹانے سے عبارت ہے۔ ایک صحت مند روایت ہمیشہ ہر دور کے مطابق اپنے آپ کو بدلتی اور ڈھالتی رہتی ہے۔

روایت پرست شاعروں میں ظفر علی خاں، سیماب اکبر آبادی، جوش ملیح آبادی، ساغر نظامی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، میکش اکبر آبادی، سکندر علی وجد، روش صدیقی، جمیل مظہری، علی اختر حیدر آبادی، مسعود علی ذوقی، اختر انصاری اور تلوک چند محروم وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں جن کا تخلیقی دور خاصا طویل تھا اور جو ۱۹۴۷ء سے قبل ہی ملک گیر شہرت حاصل کرچکے تھے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ان کے یہاں کافی تبدیلیاں واقع ہوئیں لیکن یہ تبدیلیاں موضوعاتی سطح پر ہوئیں، لسانی اور ہیئتی سطح پر ان کے تجربات بڑی تبدیلیوں کو جنم نہیں دے سکے۔

اردو شعروادب میں بیسویں صدی کے اوائل ہی سے رومانیت کا رجحان بھی فروغ پانے لگا تھا جسے ہمارے ناقدین نے اصلاحی تحریک کی خشکی اور عقلیت پسندی کے خلاف رد عمل قرار دیا ہے۔ اقبال، جوش، اختر شیرانی اور عظمت اللہ خاں کی شاعری میں رومانی رجحان کے گہرے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ جوش اور اختر شیرانی کی شاعری میں بغاوت کا نمایاں پہلو نام نہاد اخلاقی اور سماجی اقدار کے خلاف ایک قسم کا رد عمل ہی ہے۔ رومانوی شعرا نے قومی تحریک کے عروج کے زمانے میں آنکھیں کھولی تھیں اس لئے ان کے کلام میں حب الوطنی، جذبہ قومیت اور آزادی کی تڑپ شدت کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔ بالخصوص جوش اور چکبست کے یہاں جذبہ حریت بے حد والہانہ انداز میں ابھرا ہے۔

ظفر علی خاں اور شبلی نعمانی کی قومی و ملی نظموں میں بھی بیرونی تسلط اور استبداد کے خلاف زبردست احتجاج ملتا ہے۔ بقول سید احتشام حسین۔

"نئے اور پرانے کی کشمکش ایک خاص طرح کے موڑ پر آپہنچی تھی اور ادبی تفکر کا انداز بدل رہا تھا جو شاعر نئے رجحانات کو پوری طرح تسلیم کرنے میں تامل کرتے تھے' وہ بھی تبدیل ہونے والے حالات کا بہت کچھ اثر محسوس کر رہے تھے۔ اس عہد میں بیشتر شعرا ایسے ہیں جنھیں نہ تو پرانا کہا جاسکتا ہے' نہ تو نیا۔ انہوں نے نئے ماحول کو سمجھنے کی سعی کی' مگر ان قدروں کو توڑنے سے معذور رہ گئے جو آزاد حالی کے زمانے میں بن گئی تھیں"۔ ۱؎

اس دور میں غزل کے نمائندہ شاعروں میں آرزو لکھنؤی' صفی لکھنؤی' جگر مراد آبادی' فانی بدایونی' حسرت موہانی' فراق گورکھپوری' تلوک چند محروم اور اثر لکھنؤی وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں جو کسی حد تک روایتی غزل کے علم بردار کہے جاسکتے ہیں لیکن یہ روایت امیر مینائی والی روایت سے بہت مختلف ہے کیونکہ ان شاعروں نے غزل کے وقار کو بحال کیا۔ ان کی غزلوں میں مضامین کے اعتبار سے نیا پن تھا۔ بحیثیت مجموعی ان کے یہاں روایت شکنی کے بجائے روایت کی توسیع کا عمل ملتا ہے۔

اس دور کے بعض شعرا نے اپنی شاعری میں ہیئتی سطح پر کچھ تجربات بھی کیے ہیں ان میں حفیظ جالندھری' عظمت اللہ خاں' اختر شیرانی' عبدالرحمان بجنوری' سید مطلبی ہاشمی اور ساغر نظامی کے علاوہ گیت نگاری کے سلسلے میں مقبول حسین احمد پوری' اندرجیت شرما اور افسر میرٹھی کے نام بھی لئے جاسکتے ہیں ۔ علاوہ ازیں بعض شاعروں نے انگریزی نظموں کے تراجم کے ذریعے چند نئی ہیئتوں کو متعارف کرایا جن سے تحریک پاکر ہمارے کئی شاعروں نے ہیئتی اور لسانی دونوں سطحوں پر تجربات کیے۔ انگریزی عروض کے صوتی

۱؎ سید احتشام حسین : اردو ادب کی تنقیدی تاریخ ص ۲۲۵

نظام اور ہندی عروض سے بھی استفادہ کیا گیا۔ اور ہندی آمیز زبان بھی استعمال کی جانے لگی۔ اس سلسلے میں عظمت اللہ خان، مطلبی فرید آبادی، عبدالرحمن بجنوری، تصدق حسین خالد، اور خواجہ دل محمد کی کوششیں قابل ذکر ہیں۔ اسی دور میں مختصر نظم نگاری کو بھی رواج ملا۔

اردو شاعری میں یہ سب آوازیں نئی تھیں۔ ان شاعروں کے لب و لہجے میں تازگی اور موضوعات میں نیا پن تھا۔ ان کے تجربات بھی ہماری شاعری کے لئے بالکل نئے تھے ان میں ایک قسم کا توازن بھی تھا جو فکر اور فن دونوں سطحوں پر نظر آتا تھا اس دور کے شاعروں نے خود کسی بغاوت کی علمبرداری نہیں کی تاہم انجمن ترقی پسند مصنفین اور حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں کے لئے زمین ضرور ہموار کردی۔

روایت و جدت کے امتزاج کے علاوہ دوسرا رجحان وہ ہے جس کے آثار تو بہت پہلے سے نظر آرہے تھے لیکن وہ نمایاں طور پر ۱۹۳۶ء کے آس پاس ترقی پسند ادبی تحریک کی شکل میں ابھر کر سامنے آیا جس کے تحت اردو میں نظریاتی شاعری کا آغاز ہوا اور ادب کو محض تفریح طبع کا ذریعہ سمجھنے والا نظریہ باطل قرار پایا۔ ترقی پسند نظریے نے ادب کا مقصد یہ گردانا کہ وہ نہ صرف زیر دستوں، اجیروں، بھوکے ننگے اور دبے کچلے انسانوں کو اپنا موضوع بنائے۔ بلکہ انہیں دعوت انقلاب بھی دے تاکہ حقیقی سطح پر ایک بہتر، پرامن اور حسین سماج کی تشکیل ممکن ہو گویا امید ورجا اور ایک بہتر مستقبل کا خواب اس نظریے کی بنیاد میں شامل ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ بعض شعرا نے انقلاب اور بغاوت کو محض نعرہ بناکر پیش کیا جس میں احتجاج کے بجائے دہشت انگیزی نظر آتی ہے کیونکہ ان کی تخلیقات میں تعمیر سے زیادہ تخریب پر زور ملتا ہے۔ شہاب ملیح آبادی، شمیم کرہانی، وقار انبالوی اور تیغ الہ آبادی (مصطفےٰ زیدی) کی اکثر نظمیں اسی رجحان کی آئینہ دار ہیں۔ صف اول کے ترقی پسند شعرا مثلاً سردار جعفری، معین احسن جذبی، مجاز ردولوی، جاں نثار اختر اور مخدوم محی الدین وغیرہ کی تخلیقات میں بھی اس رجحان کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں جو غالباً کارل

مارکس کے خونیں انقلاب کے تصور کا نتیجہ ہیں۔ ترقی پسندی کے زیر اثر ہی اس دور میں حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے رجحانات کو بھی فروغ ملا لیکن ان دونوں کے درمیان اس فرق کو بہت کم لوگوں نے سمجھا کہ حقیقت نگار زندگی کا کلی نقشہ پیش کرتا ہے۔ جب کہ فطرت نگار حقیقت کے محض ایک جز کی تفصیل پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے نام پر ایک طرف نفسیات کے ذریعے داخلیت' ابہام اور جنسی موضوعات کے اظہار نے فروغ پایا تو دوسری طرف مارکسی نظریات کے حوالے سے عورت کی آزادی کا نعرہ بلند ہوا۔ مجاز' ساحر' مخدوم' جاں نثار اختر اور کیفی اعظمی وغیرہ نے اپنی شاعری میں عورت کا ایک نیا تصور پیش کیا جو زندگی کے ہر مرحلے میں مرد کی شریک و ہم سفر ہے۔ جو حسن و تقدس کا پیکر ہے۔

ترقی پسند شاعری کو عام طور پر باغیانہ اور بلند آہنگ شاعری کہا جاتا ہے لیکن اس میں نہایت لطیف اور نازک جذبوں کا فنکارانہ اظہار بھی ملتا ہے۔ جس میں رومانی لے بھی ہے' ہجر و وصال کی کیفیات بھی ہیں اور سوز و گداز بھی ہے۔ علاوہ ازیں ترقی پسند شاعری میں طبقاتی شعور کا اظہار بھی ملتا ہے گو کہ اس قسم کی بیشتر نظمیں پروپیگنڈے کی مثال بن کر رہ گئیں تاہم ان کے درمیان قلیل تعداد میں ہی سہی لیکن اچھی اور بہت اچھی نظمیں بھی مل جاتی ہیں جن میں طبقاتی کشمکش بڑی فنکاری کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔ ترقی پسند شعرا نے ایک طرف جنگ اور سامراجیت کی مخالفت میں نظمیں لکھیں' دوسری طرف عالم انسانیت کو امن کا پیغام بھی دیا اور استحصال' قحط' افلاس' بے روزگاری' سماجی نابرابری' بے انصافی' مذہبی تفریق وغیرہ ایسے مسائل و موضوعات کو بھی اپنی تخلیقات میں نہایت مخلصانہ انداز میں پیش کرنے کی سعی کی۔ ممتاز ترقی پسند شاعر و ناقد سردار جعفری کے نزدیک:

> "ترقی پسند تحریک کا وہ ادب جو وقتی ضرورت کے تحت لکھا گیا تھا تاریخ کا حصہ ہے اور وہ ادب جو زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ تاریخ ادب کا عظیم کارنامہ ہے اور کوئی استدلال اسکو مٹا نہیں سکتا۔

> مستقبل کی راہوں میں یہ ادب مشعل راہ ہوگا۔ لوگ ساتھ
> آتے رہیں گے اور کارواں بنتا رہے گا اور پرورش لوح و قلم
> ہوتی رہے گی۔ [1]

اس دور کا تیسرا اہم رجحان ہیئت اور اسلوب کے تجربوں سے عبارت ہے جس کا آغاز بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے قریب ہوتا ہے استانزا، نظم معریٰ اور نظم آزاد کے فارموں کو اختر شیرانی، میراجی، ن۔ م راشد اور تصدق حسین خالد کے ذریعے کافی فروغ حاصل ہوا۔ راشد، میراجی، خالد، تاثیر، ضیاء جالندھری، مجید امجد، مخمور جالندھری، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی وغیرہ ایسے نئے شاعروں نے ترقی پسند شعراء کے بر خلاف اپنے تخلیقی عمل میں ہیئت اور اسلوب کے تجربوں کو ترجیح دی۔ ہیئت اور اسلوب کے ان پرستاروں میں سے بیشتر حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ہیں جس نے بقول ن۔ م راشد:

> "نہ صرف ادبی تجربات اور زبان و بیان، ہیئت اور افکار کی ہر جدت
> کی طرف پیش قدمی کی ہے بلکہ زندگی کو، اس کے ہر پہلو سے سمجھنے
> اور سمجھانے کی خواہش پر بھی عمل کیا ہے۔" [2]

حلقہ ارباب ذوق اور اس سے متاثر شاعروں نے موضوعات کے ضمن میں حدود قائم نہیں کیے اور نہ ہی کسی خاص ہیئت یا اسلوب کے استعمال پر اصرار کیا۔ ان کے تجربات میں موضوعاتی تنوع، اسالیب کی رنگا رنگی، تراکیب کی جدت، الفاظ کے انتخاب میں انوکھاپن، تکنیک میں جدت آفرینی اور قابل قبول ابہام پایا جاتا ہے۔ بعض شعراء نے کہیں کہیں انتہائی ذاتی علامتوں کا استعمال بھی کیا ہے جسکی وجہ سے ان کی کچھ نظمیں پیچیدہ اور گنجلک بھی ہوگئی ہیں۔ ان سب کے باوجود یہ شعرا ایک نئی فنی جمالیات کی بنیاد رکھنے والوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اردو شاعری میں اجتماعیت کا آغاز ترقی پسندوں سے

۱۔ سردار جعفری : ترقی پسند تحریک کی نصف صدی : دہلی ۱۹۸۷ء ص

۲۔ سہ ماہی، شعر و حکمت (حیدر آباد) ن۔ م

ہوتا ہے تو انفرادیت کی تلاش حلقہ ارباب ذوق کے شعرا سے عبارت ہے۔

اس دور کے جدید شاعروں میں ن۔م راشد اور میراجی نمایاں ترین نام ہیں۔ ان کے علاوہ دیگر شاعروں کی تخلیقات میں بھی فرسودہ اقدار سے بغاوت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت کا میدان زیادہ نظر آتا ہے۔ ان کی نظموں کی ہیئت' تکنیک اور اسلوب میں بھی نیاپن ہے مگر راشد اور میراجی کی شاعری میں فنی بصیرت اور فنی تکمیل کی جو صورت ہے وہ ان کے دیگر معاصرین کے یہاں کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ ان رجحانات میں سے بعض کا تو آغاز ہی میراجی سے ہوتا ہے۔ مثلاً فرانس کے علامتی شاعروں کے زیر اثر ہمارے یہاں جس ابہام اور "سریت" نے جگہ بنائی وہ بالکل نئی چیز تھی۔ پھر علامتی شاعری کے بطن سے جن مسائل نے جنم لیا ان میں شعور ولاشعور' تخلیقی ابہام دروں بینی اور داخلیت وغیرہ خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ علاوہ ازیں میراجی نے جنسی معاملات کو بھی اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا اور انہیں کمال فنکاری سے علامتی پیرائے میں پیش کیا۔ یہ ساری باتیں ترقی پسندوں کے یہاں ایک طرح سے ممنوعات کا درجہ رکھتی تھیں۔ لہٰذا انہوں نے میراجی اور ان کے ہم نواؤں کو انحطاط پسند اور رجعت پسند قرار دے کر ان کی سخت مخالفت کی۔ میراجی درحقیقت جدید شاعری کے ایک اہم ستون کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ہر لحاظ سے جدید تھے اور جدیدیت کا ایک واضح تصور ان کے ذہن میں موجود تھا۔ محض ہیئت کی جدت ان کے نزدیک زیادہ بامعنی نہیں تھی۔ بلکہ وہ موضوع اور ہیئت کی وحدت کے قائل تھے اور اسی کے ساتھ ساتھ شاعر کے انداز نظر کو بھی اہم تصور کرتے تھے۔ انہوں نے اپنی نظموں میں غزل کی مقبول عام لفظیات سے مکمل طور پر گریز کرکے لوک ادب اور ہندی گیتوں کے لفظیات کو نہایت فنکاری سے اپنایا اور اس طور اردو نظم کو ایک نئی تخلیقی زبان دینے کی سعی کی ہے۔

ن۔م راشد جدید اردو شاعری کے دوسرے اہم ستون ہیں میراجی کے برخلاف راشد کے لہجے کی بلند آہنگی ان کی نظموں کی اولین شناخت قرار پاتی ہے۔ راشد کے یہاں موضوعات کی بھی وسعت ہے۔ سیاسی' سماجی' معاشی اور ذاتی سبھی موضوعات ان کی

تخلیق کا حصہ بنے ہیں۔ غلامی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے وطن عزیز سے ازحد محبت اور غیر ملکی غاصب حکمرانوں کے خلاف غم و غصے کا اظہار راشد کی نظموں میں بے حد منفرد انداز میں ہوا ہے۔ ان کی نظموں میں غم و غصے کے علاوہ بڑی بے باکی اور باغیانہ رویہ ملتا ہے۔ اور کئی جگہ شکست خوردگی بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ بحیثیت مجموعی ن۔ م۔ راشد کو اردو شاعری میں اقبال کے سلسلے کی ایک اہم کڑی قرار دیا جاسکتا ہے۔

جدید اردو شاعری کے پس منظر پر روشنی ڈالنے کے بعد جدیدیت کے مضمرات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے کیونکہ جدید طرز احساس کی تشکیل میں انیسویں اور بیسویں صدی کے مقبول عام نظریات' مختلف افکار و تصورات مغرب کی ادبی اور لسانیاتی تحریکات و رجحانات کے علاوہ جدید تہذیبی' سائنسی اور صنعتی و تکنیکی ترقی کا بھی زبردست حصہ رہا جدید اردو شاعروں میں اکثریت ان کی رہی ہے جو نئی تعلیم سے بہرہ ور تھے اور اپنی زبان و ادب اور اس کی تحریکات و رجحانات کے ساتھ ساتھ مغربی زبان و ادب اور وہاں کی مختلف تحریکات و رجحانات سے واقف تھے ان میں سے کئی لوگ مغربی زبانیں جانتے تھے اور ان زبانوں کے ادب کا مطالعہ بھی کرتے تھے وہ ادب کے علاوہ مغرب کے مختلف علوم و فنون سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ لہٰذا ان کا مغربی اثرات سے گریز کسی صورت ممکن نہ تھا۔

اردو ادب پر سب سے گہرا اثر ڈالنے والا تصور فلسفۂ اشتراکیت یا مارکس ازم ہے جو ایک ہمہ گیر قوت کا حامل ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک کا سارا دارومدار اسی پر رہا ہے مارکس ازم دراصل ایک سیاسی فلسفہ ہے جس کے زیر اثر چلنے والی یہ تحریک بھی کسی نہ کسی حد تک سیاسی نوعیت کی حامل رہی ہے۔ جس پر کمیونسٹ پارٹی کا غلبہ تھا۔ اسی لئے ترقی پسند مصنفین کے بھی کچھ حدود قائم ہو گئے جن سے باہر قدم رکھنے والوں پر رجعت پرستی' فراریت اور زوال پسندی وغیرہ جیسے الزامات عائد کیے جاتے تھے۔ ترقی پسندوں کا بنیادی سروکار موضوعات و افکار سے تھا لہٰذا ان کی تحریک کے زیر اثر اجتماعیت اور تعمیم کو زیادہ فروغ ملا۔ دوسرے یہ کہ اپنی تخلیقات کے ذریعے ان کی گفتگو عوام سے تھی اسی لئے لسانی' اسلوبی اور ہیئتی تجربات کو غیر ضروری تصور کرتے ہوئے انھوں نے ان چیزوں

میں زیادہ توجہ بھی صرف نہیں کی۔ جس کے نتیجے میں ترقی پسند شاعری بہت جلد خود کو دہرانے کے عمل میں مبتلا ہو گئی اس میں بڑی حد تک یکسانیت اور سپاٹ پن پیدا ہو گیا اور بالا آخر وہ اپنی دلچسپی اور اثر کھونے لگے۔ ادھر بڑھتی ہوئی ادعائیت نے اسے مزید نقصانات سے دوچار کیا۔

فلسفہ اشتراکیت کے بعد اردو شعروادب پر جس نے گہرا اثر ڈالا وہ فرائڈ کا نظریہ ہے جو انسان اور اس کے باطن سے متعلق ہے ویسے یہ دونوں نظریات ایک دوسرے کی ضد تو قرار نہیں دیئے جاسکتے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ مارکس ازم سے متاثر فنکاروں کے نزدیک اجتماعیت کو زیادہ اہمیت حاصل رہی اور فرائڈ سے متاثر فنکاروں نے انفرادیت کو ہی سب کچھ مان لیا۔ ظاہر ہے کہ دونوں کے درمیان ایک بعد مشرقین تو ہے ہی کیونکہ اجتماعی مسائل و موضوعات پر خصوصی توجہ مرکوز کرنے کی وجہ سے ترقی پسند مصنفین زندگی کے خارجی پہلوؤں اور ان سے وابستہ سیاسی' سماجی اور اقتصادی مسائل پر زیادو زور دینے لگے اور اپنی فکر کے اس دائرے کی توسیع کرتے ہوئے مقامی سے قومی اور پھر قومی سے بین الاقوامی مسائل و موضوعات تک پہنچ گئے اور ان کے برعکس فرائڈ کے نظریئے سے متاثرہ مصنفین نے انفرادیت پسندی کا شعار اختیار کیا اور اس کے زیر اثر فرد کے داخلی جذبات و احساسات' وجود کے تجربات اور جنسیاتی و نفسیاتی پیچیدگیوں کو اپنے فن میں جگہ دی اور چونکہ ہر ایک فرد جداگانہ فکرو احساسات اور جداگانہ طرز رکھتا ہے اور اس کا ہر رد عمل بھی دوسرے سے کسی قدر مختلف ہوتا ہے لہٰذا اس کے اظہار میں بھی انفرادیت جھلکتی ہے جو طرز و اظہار اور زبان وبیان کی سطح پر بھی دکھائی دیتی ہے۔ ترقی پسند مصنفین نے اس نفسیاتی نکتے کو شعوری طور پر نظرانداز کرنے کی سعی کی جس کے نتیجے میں ان کے طرز اظہار اور زبان واسلوب میں یکسانیت پیدا ہو گئی جب کہ جدید شاعروں نے اس کی اہمیت کو سمجھ کر اسے سنجیدگی سے برتنے کی کوشش کی بلکہ اسے اپنے لئے مشعل راہ بنالیا۔ ویسے اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ دونوں طرف کے بیشتر فنکاروں نے ایک دوسرے کی راہوں سے صرف نظر کرکے محض اپنی اپنی راہوں کو

ہی پوری حقیقت تسلیم کرنے کی بھول کی جس کی وجہ سے وہ ادعائیت اور انتہا پسندی کے شکار ہو گئے لیکن معدودے چند جن فنکاروں نے اس معاملے میں ضبط و توازن کا ثبوت دیا وہ ثابت قدم رہے۔

جدید اردو شعر و ادب پر اثر انداز ہونے والے مغربی فلسفوں میں وجودیت کا نام بھی خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے جو دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب سے ابھر کر سامنے آیا۔ محمد علی صدیقی کے بقول :

"1947 کے بعد سارتر نے ہمارے ادب پر سے اور ہمارے ادب پر ہی کیا۔ موقوف ہے شاید دنیا کے ہر "خارج ہیں ادب پر ان مٹ نقوش مرتب کیے ہیں۔ آپ کسی بھی ادبی رسالے میں شامل تخلیقات پر نظر دوڑائیں، ادیبوں کی غالب اکثریت "وجودیت" کے سحر میں گرفتار نظر آتی ہے صرف یہ اندازہ لگانا باقی رہ جاتا ہے کہ فلاں اس حد تک وجودی ہے اور فلاں اس حد تک، وجودی طرز احساس تک شدت اور کومٹ منٹ' کی ضرورت یا کومٹ منٹ کی عینیت کے بارے میں بحث خواہ ژاں پال سارتر کے صحن کے اس طرف کے بارے ہو رہی ہے یا اس طرف، سارتر ہر صورت میں حوالہ ٹھہرتے ہیں، خواہ فکر و خیال کی بیرقوں کی روشنیاں کسی جانب بھی ضوفشانی کریں پر ہمیں ہر طرف سارتر کا روشن جھلملاتا چہرہ نظر آتا رہے گا کہ وہ ایک ایسا آفاقی دماغ تھا جو انسانیت کو ملکوں خطوں اور منطقوں میں تقسیم کرنے کا قائل نہ تھا سارتر نے انسانی کرب پر جس بلند آہنگی روشن خیالی اور دردمندی سے سوچا ہے اور وہ جس سرعت کے ساتھ اپنے جیتے جی "موت پر قابو پاکر" عظیم مفکروں کی صف میں آکھڑا ہوا ہے وہ تاریخ فکر و فن کا ایک یادگار باب ہے سارتر نے ساری عمر نو آبادیاتی تسلط کے خلاف آواز اٹھائی۔ اس نے اپنی قوم کے ظالم حکمرانوں کی جھڑکیاں سنیں، وطن دشمنی کی پھبتیاں سہیں لیکن وہ اس خیال کا

پرجوش وکیل تھا کہ انسانیت سے محبت ہی سب سے اعلیٰ وارفع
جذبہ ہوتا ہے اور اس جذبے کے مقابلے میں باقی سارے
دوسرے جذبے کمتر ہیں"۔ ا

وجودیت کوئی ایسا نظام فکر نہیں ہے جو اپنے آپ میں مکمل واحد اور حتمی ہو اس کی تشکیل میں عقیدے اور تخلیقی فکر کا دخل ہے اس لیے اصل میں یہ ایک تخلیقی فلسفہ ہے جس کے آثار ماضی بعید سے لے کر جدید ادوار تک کے تخلیق کاروں میں بڑی آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ وجودی مفکرین کے نزدیک انسانی وجود کی حیثیت اساسی و مرکزی ہے اگرچہ وجودیت کا لفظ سب سے پہلے 1929 میں ہائن من نے استعمال کیا تھا۔ مگر وجودیت کی ایک بے حد موثر اور قوی آواز کیرگیگارڈ کی تھی جسے وجودیت کا پیش رو بھی کہا جاتا ہے۔ اگرچہ وجودیت اور مارکس ازم میں کئی بنیادی اور نوعی اختلافات ہیں تاہم وجودی فکر پر مارکس ازم کی تعلیمات کے گہرے اثرات ہیں بالخصوص ژاں پال سارتر کے افکار و تصورات پر تو مارکس کے اثرات بے حد واضح نظر آتے ہیں۔

وجودیت کا عمیق مطالعہ کیا جائے تو اس میں چار طرح کے مفکرین سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے پہلی قسم میں دوستو فسکی اور فرانزر کافکا وغیرہ وجودئین آتے ہیں جو بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں اور وجودی فکر ان کی تخلیقات میں جاری نظر آتی ہے۔ دوسرے قسم کے وجودئین میں کیرکیگارڈ' یاسپرس مارسل وغیرہ ہیں جن کی فکر میں وجودی رجحان کے باوصف دینیات اور اخلاقیات کا غلبہ ہے۔ تیسری قسم کے وجودئین میں سارتر اور کامو جیسے مصنف ہیں جو ملحدانہ تصورات کے حامل ہیں اور چوتھی قسم ان وجودئین کی ہے جو نہ خدا پرستی کی تلقین یا دعوی کرتے ہیں اور نہ ہی وجود باری سے انکاری ہیں۔

جدید شاعری میں جس انسانی کرب اور تنہائی کا حوالہ ملتا ہے اس کے سلسلے وجودئین کے تصورات سے ملتے ہیں۔ ہیڈ گر اور سارتر کے نزدیک حیات ایک عدم سے دوسرے

ا۔ محمد علی صدیقی : افق دانش کی روشن لکیر (مضمون) ادب فلسفہ اور وجودیت : مرتبہ : شیما مجید اور نعیم احسن' لاہور 1992 ص 509

عدم تک کے سفر سے عبارت ہے جس سے زندگی کی بے معنویت کا تصور بھی ابھرتا ہے۔ کامو انحراف اور بغاوت کے ذریعے اس بے معنویت کو بامعنی بنانے کی بات کرتا ہے جب کہ سارتر کے نزدیک مقصد کی تلاش زندگی کے بے معنی ہونے کا ایک جواز ہے۔ جدید شاعری میں بے مقصدیت، بے معنویت، احساس مرگ اور خواہش مرگ وغیرہ جیسے موضوعات ہیڈگر، سارتر اور کامو کے افکار و تصورات سے ماخوذ قرار دیئے جاتے ہیں۔

جدید شاعری کے فکری مضمرات کے بعد جب ہم ان فنی میلانات کا مطالعہ کرتے ہیں جن کے زیر اثر اردو ادب جدید شعری اسالیب سے متعارف ہوا تو واضح ہوتا ہے کہ ان کا سرچشمہ بھی مغرب ہی ہے جہاں ان میں سے اکثر میلانات نے باقاعدہ تحریک کی شکل اختیار کرلی۔ ان میں کچھ ایسے میلان بھی ہیں جو پروان تو کسی ایک ملک میں چڑھے لیکن دیکھتے ہی دیکھتے پورے یورپ میں پھیل گئے۔ یہاں اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ ایسا شاذ ہی ہوا ہے کہ ان مغربی فلسفہ و نظریات اور میلانات سے اردو شعر و ادب نے براہ راست اثرات قبول کئے ہوں تاہم یہ حقیقت ہے کہ ہمارے مصنفین کی فکر و احساس میں یہ عناصر غیر شعوری طور پر یا پھر از خود پیدا ہوتے گئے ہیں۔

اردو شعر و ادب کی تاریخ میں 1947 سے 1957 تک کا دور ایک سمت ترقی پسند تحریک کے عروج و مقبولیت اور پھر زوال پذیری کا دور ہے تو دوسری سمت یہی جدیدیت کا عبوری دور بھی ہے جس کی تشکیل و تکمیل میں دونوں خیموں کے قلم کاروں کا حصہ رہا ہے۔ دراصل ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں کی حیثیت لازم و ملزوم کی سی ہے۔ دونوں ہی خیموں کے شعرا کے یہاں بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ آئی ہوئی تبدیلیوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ اردو میں آزاد نظم کو فروغ دینے کے لئے بھی دونوں طرف کے شاعروں نے نہایت جوش و خروش اور خلوص جذبات سے کام لیا ہے۔ ہیئت اور اسلوب کے تجربے بھی دونوں طرف خلوص نیت کے ساتھ ہوئے ہیں۔ نئی لفظیات، نئی امیجری اور علائم کے استعمال میں بھی ان میں اشتراک نظر آتا ہے۔ لیکن اگر ہم دونوں طرف کے شعرا کو ان کے باہمی اشتراک کے بجائے اختلاف سے شناخت کرنے کی سعی کریں تو جو بات نمایاں

نظر آئے گی وہ ترقی پسندوں کی کمیونسٹ نظریات و سیاست سے گہری وابستگی ہے جس نے انہیں موضوعات کے انتخاب کے معاملے میں مکمل آزادی سے محروم رکھا اور اجتماعیت' خارجیت' اور وضاحت کو انفرادیت' داخلیت اور رمزیت پر ترجیح دینے کا درس دیا۔ ان کے برعکس جدیدیت پسندوں نے نہ صرف یہ کہ مکمل آزادی کے ساتھ موضوعات منتخب کئے بلکہ انفرادیت' داخلیت اور رمزیت سے بھی خوب خوب کام لیا اور اپنے فن کو مقصدیت پر قربان کرنے سے گریز کیا اور اسی سبب سے نئے ہیئتی تجربے بھی زیادہ کئے کہ شخصی اظہار محض مروجہ اسالیب پر قانع رہ سکتا ہے نہ پوری طرح سے نمود کرسکتا ہے۔

اہل وطن نے غیر ملکی حکومت سے آزادی کا جو خواب دیکھا تھا وہ آزادی کے بعد ہونے والی بدترین سیاسی اور سماجی صورت حال نے پارہ پارہ کردیا۔ شکست خواب کی اس کیفیت کا تخلیقی اظہار فیض احمد فیض' سردار جعفری' اخترالایمان' مخدوم محی الدین' احمد ندیم قاسمی' ناصر کاظمی' عبدالمجید بھٹی' مختار صدیقی' مجید امجد' کیفی اعظمی' وامق جونپوری' حامد عزیز مدنی اور فارغ بخاری وغیرہ کی نظموں اور غزلوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ فسادات اور آزادی کے خلاف رد عمل کے علاوہ عبوری دور کے شاعروں کا ایک اور مشترکہ موضوع امن عالم بھی ہے جس پر ترقی پسند اور جدید شاعروں نے چند یادگار نظمیں تخلیق کیں۔

اس دور میں چند اہم ادبی مسائل بھی درپیش آئے جن پر رسائل وجرائد اور ادبی مجلسوں میں بحث ومباحثے بھی ہوتے رہے۔ ان میں ادب اور سیاست' ادب اور صحافت' ادب اور پروپیگنڈہ' ادیب کی انفرادیت' اظہار خیال کی آزادی کا مسئلہ' ادب اور فحاشی' وغیرہ کے علاوہ ادب میں جمود' اردو کی ادبی روایت' روایت کی ضرورت و اہمیت' اسلامی ادب' غزل کا احیاء' اور غزل میں میر کے اسلوب کی تجدید وغیرہ خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ واضح رہے کہ ان میں سے بیشتر مسائل و مباحث نے جدیدیت پسندوں (بالخصوص محمد حسن عسکری) کے مضامین نے جنم لیا تھا۔ عبوری دور کے ان مباحث نے ہمارے تخلیق کاروں کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ کسی حد تک ان کی رہنمائی بھی کی جس کے نتیجے میں پچھلی

غلطیوں کے ازالے کی سعی بھی کی گئی لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ اسی دور میں غزل کا احیاء ہوا جسے ایک ناکارہ اور فضول صنف سخن قرار دے کر ترقی پسندوں نے تقریباً نظرانداز کر دیا تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ ان روایتی اصناف سخن کے امکانات کو پھر سے آزمایا جانے لگا' جنہیں تقریباً ترک کر دیا گیا تھا۔ غزل کی طرف شاعروں کی مراجعت اور جس کے نتیجے میں نئے دور میں اس صنف کی مقبولیت ایک حیرت انگیز بات ہے۔ خالص غزل گو شعرا کے دوش بہ دوش بہت سے نظم گو شعرا پر بھی غزل کے جادو نے اثر کیا اور انہوں نے بھی صنف غزل میں قابل قدر کام سرانجام دیا۔ اس دور کی غزل میں داخلیت کے رجحان کو بھی فروغ ملا اور میر کے لہجے کی تقلید عام ہوئی۔

آزادی کے بعد اپنی تخلیقی کاوشوں کی بنیاد پر ابھرنے والے کئی شاعروں نے گو کہ اپنی پہچان 1960 سے پہلے ہی بنانی شروع کر دی تھی لیکن ان کی واضح شناخت ساتویں دہائی میں اس وقت قائم ہوئی جب جدیدیت ایک ادبی تحریک کی شکل میں شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آئی۔ جدیدیت کے ان نمائندہ' شاعروں میں شیب الرحمان' منیر نیازی' خلیل الرحمان اعظمی' وحید اختر' وزیر آغا' محمود ایاز' راہی معصوم رضا' شاذ تمکنت' سلیمان اریب' حسن شہیر' قاضی سلیم' باقر مہدی' عمیق حنفی' بلراج کومل' شفیق فاطمہ شعریٰ' عزیز قیسی' بشر نواز' اختر احسن' ساجدہ زیدی' شہاب جعفری' حمید الماس' کرشن موہن' مظہر امام' مغنی تبسم' حکیم یوسف حسن خاں' ساقی فاروقی' شہریار' زاہد ڈار' عباس اطہر' کمار پاشی' مخمور سعیدی' گوہر نوشاہی' افتخار جالب' احمد ہمیش' عادل منصوری' انیس ناگی' سلیم الرحمان' اعجاز احمد اور ندا فاضلی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کے بعد ابھرنے والی نسل کے شاعروں میں فہمیدہ ریاض' مسعود منور' صادق' عتیق اللہ' مصحف اقبال توصیفی' کشور ناہید' عین رشید' علیم اللہ حالی' یعقوب راہی' خلیل مامون' شاہد ماہلی' خلیل تنویر' نسرین انجم بھٹی' ثروت حسین' مظفر ایرج' اصغر ندیم سید' صلاح الدین پرویز' افضال احمد سید' شمیم انور' عبداللہ کمال' علی ظہیر' سلیم شہزاد' پرت پال سنگھ بیتاب' چندر بھان خیال' آشفتہ چنگیزی' حسن عباس رضا' شائستہ حبیب' سارا شگفتہ اور محمد اظہار الحق وغیرہ چند

اہم نام ہیں۔

چھٹی دہائی میں نمایاں ہونے والے جدید شاعروں کی ذہنی تربیت راشد' میراجی اور ترقی پسندوں کے زیر اثر ہوئی تھی تاہم ان شعرا نے ایک طرف میراجی کی ابہام پرستی سے دیدہ دانستہ گریز کیا تو دوسری طرف ترقی پسندوں کی نعرے بازی اور ادعائیت سے اپنا دامن بچا کر ضبط و توازن کی راہ اختیار کرنے کی سعی کی جو اردو شاعری کی زندہ روایت سے منسلک تھی لیکن ان کے دوش بدوش معدودے چند ایسے شاعر بھی ابھرے جنہوں نے شعوری طور پر اس روایت سے انحراف و انقطاع کی کوشش کی جس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی نظمیں "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" بن گئیں۔ اس موضوع پر بہت بحث و مباحثے ہوئے جن سے واضح طور پر یہ حقیقت سامنے آئی کہ معدودے چند کو چھوڑ کر باقی جدید شاعر اور نقاد ترسیل و ابلاغ کی ناکامی کو کسی تخلیق کی کامیابی کی بنیاد تسلیم نہیں کرتے بلکہ اسے تخلیق اور تخلیق کار کا نقص اور عجز تصور کرتے ہیں۔

اسی دور میں لامعنویت کے نظریئے سے متاثر ہو کر شاعروں نے لایعنی نظموں کو بھی فروغ دینے کی کوشش کی لیکن یہ سلسلہ زیادہ دنوں تک نہیں چل سکا کیونکہ انہوں نے لامعنویت کو زیادہ غور و فکر کئے بغیر محض تقلید اور فیشن کے طور پر اپنانا چاہا تھا لہذا ان کی تخلیقات میں بے معنویت تو خوب ابھری لیکن وہ زندگی کے اس فلسفے سے یکسر عاری تھی جو گہری مقصدیت کا حامل ہوتا ہے اور جس کے پس پشت نئی معنویت کی جستجو کارفرما ہوتی ہے۔

ساتویں دہائی کے جدید شاعروں نے اپنے لئے علاحدہ راہ بنانے کی کامیاب سعی کی۔ مخصوص سیاسی نظریئے اور مقصدیت سے انحراف کے علاوہ انہوں نے بندھی ٹکی تشبیہات و استعارات سے بھی گریز کا رویہ اپنایا اور مروجہ پامال لفظیات سے شعوری طور پر اپنا دامن بچاتے ہوئے ایک نئی شعری زبان ہی نہیں بلکہ ایک نئی شعری جمالیات کی بنیاد رکھی انہوں نے فرسودہ وضاحتی انداز کو ترک کر کے رمزیہ انداز اختیار کیا اور اپنے منفرد تجربات کے اظہار پر توجہ مرکوز کی جس کے نتیجے میں رمزیہ اور انفرادی پیرایہ اظہار

اس دور کا ایک خاص میلان بن گیا۔

ساتویں دہائی کے آغاز سے جدید اردو شاعری میں جو رجحانات نمایاں ہوئے ان میں استعارہ سازی، اسطور نگاری، اسراریت اور علامت نگاری وغیرہ چند اہم رجحانات ہیں گو کہ ان کے نمونے ہماری شاعری میں اس سے پہلے بھی موجود رہے ہیں لیکن نمایاں رجحان کی شکل میں اس دور سے پہلے کوئی مثال نہیں ملتی اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید شاعری میں علامت نگاری کا رجحان میراجی کے اثرات کی توسیع ہے۔ ویسے میراجی کے علاوہ ن۔ م۔ راشد اور فیض احمد فیض کے یہاں بھی علامتوں کا فنکارانہ استعمال ملتا ہے۔ ان کے بعد جدید شاعروں میں اخترالایمان، مختار صدیقی، یوسف ظفر، مجید امجد، قیوم نظر اور ضیاء جالندھری اور ان کے بعد عمیق حنفی، باقر مہدی، وحید اختر، وزیر آغا، بلراج کومل، منیر نیازی، شہاب جعفری، بشر نواز، عزیز قیسی، ساقی فاروقی، مصطفےٰ زیدی، احمد ہمیش، افتخار جالب، جیلانی کامران، کمار پاشی، عباس اطہر، سلیم الرحمان، انیس ناگی، صادق، جلیل حشمی، عتیق اللہ، عرش صدیقی، فہمیدہ ریاض، حسن عباس رضا اور افضال احمد سید وغیرہ کے یہاں علامت نگاری کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ ان میں منیر نیازی، عمیق حنفی، جیلانی کامران، عادل منصوری، عرش صدیقی، کمار پاشی، افتخار جالب، اطہر نفیس، انیس ناگی، صادق، عتیق اللہ اور گوہر نوشاہی وغیرہ کے یہاں اسطور نگاری کا رجحان بھی ملتا ہے۔ مذکورہ رجحانات کے دوش بدوش ساتویں دہائی کے شعراء کے یہاں عقیدے کے بازیافت کا رجحان بھی نظر آتا ہے۔ جس کے تحت شاعروں نے اپنے مذہبی عقائد کا اظہار نظموں اور غزلوں ہی میں نہیں کیا بلکہ بعض روایتی اصناف سخن مثلاً حمد، نعت، منقبت، بھجن، سلام، مرثیہ وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی۔ عمیق حنفی کی "صلصلۃ الجرس" اور عبد العزیز خالد کی "فارقلیط" اور "منحمنا" جیسی طویل ترین نظمیں اور نعتیہ قصائد، حضرت امام حسینؓ کی سیرت و احوال پر صفدر حسین کی "چراغ مصطفوی" عادل منصوری کی منظوم "سیرت" اور "قلم اٹھالئے گئے" وغیرہ ایسی نظمیں اسی رجحان کی یادگار ہیں۔ یہاں اس حقیقت کا اظہار بھی ضروری ہے کہ جدید اردو شاعری میں عقیدے کی بازیافت اور مذہبی

فکر کا یہ رجحان کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہیں اردو کے جدید شاعروں نے اس معاملے میں بڑی وسیع المشربی کا اظہار کیا ہے ان کی تخلیقات میں مذہب اسلام، ہندو مت، عیسائیت، بدھ مت، اور جین مت وغیرہ کے علائم و استعارات یہاں تک کہ مذہبی افکار کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔

جدید شاعروں نے روایت سے انحراف کے عمل اور بازیافت کی جستجو میں اردو نظم کے میدان میں معنوی، ہیئتی اور لسانی تجربات بھی کیے اور اس طور شعری اظہار کے مختلف امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ ان تجربات کے ذریعے ہماری شاعری اظہار کے نئے پیرایوں سے روشناس ہوئی۔ اختر الایمان، عمیق حنفی، قاضی سلیم، شیب الرحمن، مختار صدیقی، باقر مہدی، حامد عزیز مدنی، وزیر آغا، منیر نیازی، بشر نواز، کمار پاشی اور صادق وغیرہ کے یہاں معنوی تجربات کا رجحان ملتا ہے۔

آزادی کے بعد اردو کی چند مقبول عام روایتی اصناف جیسے قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، شہر آشوب، واسوخت، قطعہ، رباعی، دوہا اور ماہیا وغیرہ کو نئے انداز میں برتنے کے تجربے بھی کیے گئے۔ ان کے علاوہ غیر ملکی زبانوں کے شعری ادب سے ماخوذ مقبول اصناف اور ہیئتوں کو اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنانے کے لئے بھی بہت سے تجربے کیے گئے جن کے نتیجے میں اردو میں کینٹو، ترائیلے، استرا فارم" ہائیکو اور تونکا وغیرہ جیسی اصناف و ہیئتوں کو رواج ملا۔ ایسی نہیں بلکہ نئے تجربوں کے بطن سے نثری نظم کے علاوہ ثلاثی اور یک سطری نظم نے جنم لیا۔

۱۹۶۰ء کے بعد اردو نظم میں بدلتے ہوئے لسانی شعور کا عکس افتخار جالب، احمد ہمیش، عادل منصوری، عمیق حنفی، قاضی سلیم، کمار پاشی، اعجاز احمد، ندا فاضلی، انیس ناگی، عباس اطہر، صادق، عتیق اللہ، صلاح الدین پرویز، کشور ناہید، نسرین انجم بھٹی، اصغر ندیم سید، افضال احمد سید اور شمس الرحمن فاروقی وغیرہ کی نظموں میں نمایاں نظر آتا ہے۔

۱۹۶۰ کے بعد اردو میں نثری نظم کے امکانات کو بھی بروئے کار لانے کی کامیاب کوششیں کی گئیں۔ نثری نظم ماضی کے "شعر منثور" "اور" "ادب لطیف" سے علاحدہ

اپنی مخصوص و منفرد شناخت قائم کرچکی ہے جس کی بنیاد پر یہ بھی کہا جا رہا ہے کہ اردو شاعری کا مستقبل نثری نظم سے وابستہ ہے۔ گذشتہ دو دہائیوں میں نثری نظم کے رجحان کو کافی فروغ حاصل ہوا ہے اس دوران میں نثری نظم کو ذریعہ اظہار بنانے والے شاعروں کی تعداد میں قابل ذکر اضافہ ہوا ہے اور نثری نظموں کے کئی مجموعے شائع ہوکر منظر عام پر آچکے ہیں۔ نثری نظم کی روز افزوں ترقی و مقبولیت اس کے تابناک مستقبل کی ضامن قرار دی جاسکتی ہے۔

گذشتہ ابواب میں کہا جاچکا ہے کہ ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق دونوں ہی کی خصوصی توجہ نظم پر مرکوز تھی جس کے نتیجے میں ان دونوں ہی کے تخلیق کاروں کے یہاں غزل بیزاری کا رجحان دکھائی دیتا ہے لیکن فانی بدایونی' اصغر گونڈوی' جگر مراد آبادی' حسرت موہانی' وحشت کلکتوی' عزیز لکھنوی' یگانہ چنگیزی' فراق گورکھپوری اور شاد عارفی وغیرہ کی معیت میں غزل کا کارواں آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے۔ عبوری دور میں مذکورہ بالا بیشتر شعراء کے علاوہ ناصر کاظمی' ابن انشاء' فیض احمد فیض' مجروح سلطان پوری' مجاز لکھنوی' معین احسن جذبی' قتیل شفائی' فارغ بخاری' عارف عبد المتین' اختر انصاری' جمیل الدین عالی' محمود ایاز' احمد فراز' حفیظ ہوشیار پوری' وحید اختر' خلیل الرحمن اعظمی' شہرت بخاری' باقر مہدی' شہاب جعفری' عمیق حنفی' راہی معصوم رضا' شیر افضل جعفری' سلیمان اریب' حسن نعیم' اجمل اجملی' اختر سعید خاں' بشر نواز اور تاج بھوپالی' وغیرہ بھی اس دور میں غزل کا دامن تھامے رہے۔ عبوری دور میں صنف غزل کی تجدید اور میر کی بازیافت کے رجحان بھی نمایاں ہوئے اور اس دور کے رسائل و جرائد میں ایک صنف سخن کی حیثیت سے غزل موضوع بحث بن گئی۔ اسکی مخالفت اور موافقت میں کئی بحث و مباحثے ہوئے۔ نئے اور پرانے سوالات اٹھائے گئے اور اس کے مستقبل کے بارے میں قیاس آرائیاں بھی کی گئیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد منظر نامہ تبدیل ہونے لگتا ہے اور غزل ایک بار پھر غیر معمولی مقبولیت حاصل کرلیتی ہے۔ اسے مقبول خاص و عام بنانے میں جدید نسل کے ان شاعروں

کا بڑا حصہ رہا ہے جن کا ذہنی اور علمی پس منظر گذشتہ نسلوں کے مقابلے میں وسیع تر تھا اور جن کے یہاں روایت کا صحیح شعور بھی موجود تھا جو انھیں روایت پرستی سے گریز کرا کے اس کی توسیع کی طرف مائل کرتا رہا۔ ان کی نظروں میں مغرب کے وہ تجربات بھی تھے جن میں بلا کی تازہ کاری تھی۔ وہ ان افکار و فلسفوں سے بھی دلچسپی رکھتے تھے جن کا جنم بیسویں صدی کے بطن سے ہوا تھا اور جو اس صدی کے انسان کی بدلتی ہوئی صورت حال کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ لسانی سطح پر بھی غزل میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی تھیں وہ غزل کی روایات کے پیش نظر خیرہ کن ہیں۔ جدید نسل کے ان شاعروں میں عبوری دور کے مذکورہ شعراء کے علاوہ شاذ تمکنت، منیر نیازی، وزیر آغا، ظفر اقبال، بانی، محمد علوی، ناصر شہزاد، سلیم احمد، شہریار، ساقی فاروقی، شکیب جلالی، فضیل جعفری، بشیر بدر، منموہن تلخ، مل کرشن اشک، عادل منصوری، افتخار عارف، مغنی تبسم، پروین فنا سید، ندا فاضلی، اطہر نفیس، مشفق خواجہ، احمد مشتاق، پرکاش فکری، محبوب خزاں، صفدر میر، مخمور سعیدی، مظفر حنفی، مصطفیٰ زیدی، عتیق اللہ، جلیل حشمی، صادق، محب عارفی، مصور سبزواری، مظہر امام، سلطان اختر، ریاض مجید، پروین شاکر، شمس الرحمن فاروقی، کشور ناہید، شاہد کبیر، مصحف اقبال توصیفی، زیب غوری، اسعد بدایونی، مدحت الاختر، جاوید ناصر، آشفتہ چنگیزی وغیرہ وغیرہ بہت سے نام ہیں۔ اسی دور میں اینٹی غزل، آزاد غزل اور زین غزل کے تجربات بھی عمل میں آئے۔

اینٹی غزل محض غزل کے مروجہ مفاہیم اور مروجہ لفظیات اور استعارہ سازی سے انحراف کا نام ہے۔ "اینٹی غزل" یعنی وہ غزل جو خلاف غزل یا غزل مخالف ہے اور جس میں نفی کا پہلو مضمر ہے۔ دراصل جدید ادب کی ایک مخصوص پہچان کا نام ہے جس کی جڑیں ماضی بعید میں بھی دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ واضح رہے کہ یہ "اینٹی پن" محض خیالات و تصورات و لسانی توڑ پھوڑ تک محدود ہے۔ اسے قطعاً فارم یعنی غزل کے مخصوص روایتی فارم یا روایتی سپراسٹرکچر سے انحراف یا بغاوت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ یہ رجحان جن شعرا کی غزلوں میں نمایاں ہوا ان میں سلیم احمد، ظفر اقبال، عادل منصوری، محمد

علوی، منیر نیازی، خلیل رامپوری، عتیق اللہ، فضیل جعفری، بشیر بدر، اور صادق وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

اینٹی غزل نے غزل کو اس کے مروجہ قماش سے علاحدہ نہیں کیا اور نہ ہی مصرعہ جاتی سطح پر ارکان کی کمی بیشی پر اصرار کیا جبکہ آزاد غزل کو اینٹی غزل سے علاحدہ اقدام قرار کیا جائے گا۔ آزاد غزل مساوی الوزن مصرعوں کی روایتی تشکیلات پر کاری ضرب لگاتی ہے۔

زین غزل کا تجربہ اختر احسن سے شروع ہو کر ان ہی پر ختم نظر آتا ہے۔ یہ تجربہ زین بدھ مت کے اس رجحان سے راست طور پر متاثر ہے جو عالمگیر سطح پر جدیدیت اور جدید حسیت پر اپنا اثر ڈال رہا تھا لہٰذا جدید اردو غزل کا تنقیدی مطالعہ کرتے ہوئے اس کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔

کتابیات

کتاب	مصنف / مرتب	مقام	سال
ادب فلسفہ اور وجودیت	مرتبہ: شیما مجید	لاہور	1992
ادب کلچر اور مسائل	مرتبہ: خاور جمیل	دہلی	1988
ادب و آگہی	ممتاز حسین	کراچی	----
ادبیات و شخصیات	مرزا جعفر حسین	لکھنؤ	1978
ارتکاز	مرتبہ: عبدالرحیم نشتر	کامٹی، ناگپور	----
اردو ادب آزادی کے بعد	مرتبہ: خورشید الاسلام	علی گڑھ	1973
اردو ادب آزادی کے بعد	ڈاکٹر اعجاز حسین	الہ آباد	1958
اردو ادب کی تحریکیں	انور سدید	کراچی	1985
اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	سید احتشام حسین	نئی دہلی	1983
اردو ادب میں رومانوی تحریک	محمد حسن	علی گڑھ	1955
اردو شاعری کا مزاج	وزیر آغا	لاہور	1965
اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	خلیل الرحمن اعظمی	علی گڑھ	1972
استانزے	جیلانی کامران	لاہور	1957
استفادہ	عتیق احمد	پشاور	1981
اس نظم میں	میراجی	دہلی	1944

اختیار نظر	سید احتشام حسین	لکھنؤ	طبع اول
ایک موسم میرے دل کے اندر	کمار پاشی	نئی دہلی	1979
انسان اور آدمی	محمد حسن عسکری	علی گڑھ	1976
1966 کی بہترین شاعری	مرتبہ: سبط نبی صمیم	راولپنڈی	1967
1967 کی بہترین شاعری	مرتبہ: سبط نبی صمیم	راولپنڈی	1968
اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس	جے - ای - کڈون	یو - کے	1982
ایران میں اجنبی	ن - م - راشد	لاہور	1957
ایک ادبی ڈائری	اختر انصاری	لاہور	1945
ایکزسٹنشلزم	جان میکگواری	میکملن یو۔ کے	1972
ایک سو غزلیں	عتیق اللہ	حیدر آباد	1972
ایلیٹ کے مضامین	(ترجمہ) جمیل جالبی	لاہور	1960
آبجو	اختر الایمان	لاہور	1959
آب رواں	ظفر اقبال	لاہور	1961
آبگینے	اختر انصاری	لاہور	
آٹھ سال کا منتخب ادب	مرتبہ: عشرت رحمانی	لاہور	درج نہیں
آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید	مرتبہ: شارب ردولوی	دہلی	1991
آزادی کے بعد دہلی میں اردو غزل	مرتبہ: عنوان چشتی	نئی دہلی	1989
آزادی کے بعد دہلی میں اردو نظم	مرتبہ: عتیق اللہ	نئی دہلی	1990
آگہی و بے باکی	باقر مہدی	بمبئی	1965
آنکھ اور خواب کے درمیان	ندا فاضلی	نئی دہلی	1986
بنت لمحات	اختر الایمان		
بہترین ادب (1949)	مرتبہ: مکتبہ شاہراہ	دہلی	1950
بہترین نظمیں	مرتبہ: حلقہ ارباب ذوق	لاہور	1946

پتھروں کی دیوار	سردار جعفری	علی گڑھ	1957
پتھروں کا مغنی	وحید اختر		
پچھلے پہر	جاں نثار اختر	نئی دہلی	1986
پرانے موسموں کی آواز	کمار پاشی	دہلی	1966
پرچھائیاں	ساحر لدھیانوی	کراچی	1958
تاریک سیارہ	اختر الایمان	لاہور	1952
ترقی پسند ادب	سردار جعفری	علی گڑھ	1957
ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر	مرتبہ: قمر رئیس	دہلی	1987
ترقی پسند تحریک کی نصف صدی	سردار جعفری	دہلی	1987
تلخیاں	ساحر لدھیانوی	لاہور	1958
تنقید کا نیا محاورہ	عتیق اللہ	نئی دہلی	1984
تنقیدی مسائل	ریاض احمد	لاہور	1961
تہذیب و تحریر	مجتبیٰ حسین	کراچی	1959
جدید اردو شاعری	عزیز حامد مدنی	کراچی	1990
جدید اردو شاعری میں علامت نگاری	تبسم کاشمیری	لاہور	1975
جدید اردو نظم نظریہ و عمل	عقیل احمد صدیقی	علی گڑھ	1990
جدید شاعری	ڈاکٹر عبادی بریلوی	علی گڑھ	1973
جدید شاعری کی ابجد	سلیم شہزاد	مالیگاؤں	1983
جدید غزل	مرتبہ: نشاط شاہد	نئی دہلی	1978
جدیدیت اور ادب	مرتبہ: آل احمد سرور	علی گڑھ	1969
جدیدیت کی جمالیات	لطف الرحمن	جمشید پور	1993
جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	شمیم حنفی	دہلی	1977
جستہ جستہ	خورشید الاسلام	نئی دہلی	

چاروں اور	مرتبہ: شاہد کبیر	ناگپور	1968
چشم نگراں	حامد عزیز مدنی	کراچی	1962
چہرہ پس چہرہ	ابن فرید	علی گڈھ	1981
حرف معتبر	بانی	دہلی	1971
حساب رنگ	بانی	نئی دہلی	1976
خزاں میرا موسم	حسن اکبر کمال	کراچی	1980
خواب کا در بند ہے	شہریار	علی گڈھ	1985
درس بلاغت	مرتبہ: ترقی اردو بورڈ	نئی دہلی	1981
دستخط	صادق	اورنگ آباد	1973
دشت وفا	احمد ندیم قاسمی	لاہور	1962
دن چڑھے دریا چڑھے	عباس اطہر	لاہور	1963
دی ایکزسٹینشلسٹ آوٹ کٹ	مارگریٹ چٹرجی	نئی دہلی	1973
دیدہ و دل	عارف عبدالمتین	لاہور	1957
رائیگاں	بشر نواز	اورنگ آباد	1974
رشتہ دل	بلراج کومل	لاہور	1963
رشتہ گونگے سفر کا	مظہر امام	الہ آباد	1974
رم جھم	احمد ندیم قاسمی	نئی دہلی	پاکٹ بک
زنداں نامہ	فیض احمد فیض	لاہور	1958
ستارہ یا بادبان	محمد حسن عسکری	علی گڈھ	1977
سرچشمے (علامتوں کی تلاش)	سہیل احمد	لاہور	1981
سرود نو	تصدق حسین خالد	لاہور	1944
سفر مدام سفر	بلراج کومل	نئی دہلی	1969
سلسلہ	صادق	اورنگ آباد	1976

سند باد	عمیق حنفی	مہو چھاونی	1966
سنگ پیرہن	عمیق حنفی	دہلی	1958
سورج کا شہر	شہاب جعفری	دہلی	1967
شاد عارفی (انتخاب کلام)	شاد عارفی	علی گڑھ	
شام شہریاراں	فیض احمد فیض		
شام کی دہلیز	سلیم الرحمن	لاہور	1961
شب رفتہ	رشید امجد	لاہور	1958
شجر صدا	عمیق حنفی		1975
شعر چیزے دیگر است	عمیق حنفی	نئی دہلی	1983
شعر نو	محمد حسن	لکھنؤ	1961
شعلوں کا شجر	چندر بھان خیال	نئی دہلی	1979
شفق شجر	بانی	نئی دہلی	1982
شناسا چہرے	ڈاکٹر محمد حسن	علی گڑھ	1979
شہر میں ایک تحریر	بلراج کومل	نئی دہلی	1987
صلصلۃ الجرس	عمیق حنفی		1975
طاق ابرو	شہرت بخاری	لاہور	1956
عظمت آدم	ظہیر کاشمیری	لاہور	1955
عہد زیاں	ظفر اقبال	لاہور	1977
غزل	مجروح سلطان پوری	علی گڑھ	
غزل کا نیا منظر نامہ	شمیم حنفی	علی گڑھ	1981
غزل کے نئے جہات	سید محمد عقیل	نئی دہلی	1989
فروزاں	معین احسن جذبی	دہلی	1951
فکر و ادب	دیویندر اسر	دہلی	1958

کتاب	مصنف / مرتب	مقام	سال
فکر و فن	خلیل الرحمن اعظمی	دہلی	1956
فلسفہ و ادبی تنقید	وحید اختر	لکھنؤ	1972
فلسفے کا نیا آہنگ	ازسوسن لینگر ترجمہ بشیر احمد ڈار	لاہور	1962
قدر شناسی	عتیق اللہ	دہلی	1978
کاغذی پیرہن	خلیل الرحمن اعظمی		
کشاف تنقیدی اصطلاحات	ابوالاعجاز صدیقی	اسلام آباد	1985
کفر تمنا	مغیث الدین فریدی	دہلی	1987
کلیات اختر شیرانی	اختر شیرانی	دہلی	1958
گلافتاب	ظفر اقبال	لاہور	درج نہیں
گلوب	مرتبہ: سید احمد شمیم اور شمس فریدی		1970
لا = انسان	ن ۔ م راشد	لاہور	1969
لفظوں کا پل	ندا فاضلی	بمبئی	1969
ماڈرن پوئیٹری اینڈ دی ٹریڈیشن	کلینتھ بروکس	امریکہ	1965
ماورا	ن ۔ م راشد طبع چہارم	لاہور	1969
محمد علوی ایک مطالعہ	مرتبہ کمار پاشی	دہلی	درج نہیں
مضامین	محمد علی صدیقی	کراچی	1991ء
معیار	ممتاز شیریں	لاہور	1963
میراجی کی نظمیں	میراجی	دہلی	1945
میری بہترین نظمیں	مرتبہ: محمد حسن عسکری	الہ آباد	درج نہیں
نژادِ سنگ	بلراج کومل	نئی دہلی	1975
نجات سے پہلے	قاضی سلیم	الہ آباد	1971
نقش فریادی	فیض احمد فیض	لاہور	1958
نئی پاکستانی غزل نئے دستخط	مرتبہ: نشاط شاہد	نئی دہلی	1983

نئی پاکستانی نظم نئے دستخط	مرتبہ: غلام حسین ساجد	دہلی	1983
نئی تحریریں	قیوم نظر	لاہور	1946
نئی دنیا کو سلام	سردار جعفری	بمبئی	1947
نئی شعری روایت	شمیم حنفی	دہلی	1978
نئی علامت نگاری	سید محمد عقیل	الہ آباد	1974
نئی نظم کا سفر	خلیل الرحمن اعظمی	دہلی	1972
نئے کلاسیک	مراٹھواڑہ یونیورسٹی	اورنگ آباد	1973
نئے نام	مرتبہ: شمس الرحمن فاروقی	الہ آباد	1967
نیا آہنگ	اخترالایمان		
وجودیت پر ایک تنقیدی نظر	سلطان علی شیدا	لکھنؤ	1978
ورق ورق	فیض احمد فیض	امرتسر	درج نہیں
وسعتیں	سلام مچھلی شہری	لاہور	1944
ولاس یاترا	کمار پاشی	نئی دہلی	درج نہیں
یادیں	اخترالایمان	بمبئی	1960

برقی کتب (E_books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شان دار، مفید اور نایاب کتب کے

حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پینل :

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ثاقب ریاض : 03447227224

سدرہ طاہر: 03340120123

Imagitor

رسائل و جرائد

آج کل	نئی دہلی	اگست	1972
اردو ادب	علی گڑھ	جولائی	1950
تخلیق ادب	کراچی	شمارہ نمبر 4	1985
تہذیب	پٹنہ	دسمبر	1952
جواز	مالیگاؤں	دسمبر تا فروری 77	1978
ساقی	کراچی	فروری	1949
ساقی	کراچی	ستمبر	1953
سربز (غزل نمبر)	دھرم شالہ	مرتبہ : کرشن کمار طور	1986
سویرا	لاہور	شمارہ نمبر 7-8	-----
سویرا	لاہور	شمارہ نمبر 17-18	-----
شاعر	بمبئی	ہم عصر زاد ادب نمبر	1977
شاعر	بمبئی	نثر نظم اور آزاد غزل نمبر	1943
شاہراہ	دہلی	----	1949
شاہراہ	دہلی	فروری۔مارچ	1951
شاہراہ	دہلی	سالنامہ مارچ	1954

rekhta

شب خون	الہ آباد	نومبر	1968
شب خون	الہ آباد	فروری - اپریل	1978
شعر و حکمت	حیدر آباد	شمارہ نمبر 2	------
شعر و حکمت	حیدر آباد	ن-م راشد نمبر	درج نہیں
شعور	کراچی	شمارہ نمبر 2	1957
صبا	حیدر آباد	دسمبر	1956
عصری ادب	دہلی	جنوری تا اپریل	1977
فنون غزل نمبر	لاہور	(جلد اول دوم)	1969
کتاب	لکھنؤ	سالنامہ	1967
کتاب نما	دہلی	جنوری	1962
کتاب نما	دہلی	جنوری	1964
گفتگو	بمبئی	ستمبر 1975 تا جون	1976
ماحول	دہلی	شمارہ نمبر 13-14	درج نہیں
معیار 4	نئی دہلی	پاکستانی ادب نمبر	1983
نقوش	لاہور	شمارہ نمبر	درج نہیں
نقوش	لاہور	شمارہ نمبر 7 عالمگیر امن نمبر	درج نہیں
نقوش	لاہور	------	1949
نگار	لکھنؤ	جنوری - فروری	1944
نگار	کراچی	سالنامہ جولائی و اگست	1965
نیا ادب	لکھنؤ	اپریل	1939
نیا پرچم	بمبئی	ترقی پسند مصنفین کانفرنس	1949
ہمایوں	------	نمبر جون - جنوری	1953
ہم قلم	کراچی	سالگرہ نمبر	1961

rekhta

فرہنگِ کلامِ میر : دیوانِ اوّل

مع تنقیدی مقدمہ

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

قیمت :۔ /۱۰۰ روپے

•

انشاء اللہ خاں انشاء کا بے مثال افسانوی تجربہ

اُردو زبان کی اولین بے نقط کہانی

سلکِ گہر

ترتیب و تحشیہ

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

قیمت۔ /۵۰ روپے

شاہینہ تبسم دہلی کے ایک معزز خاندان سے تعلق رکھتی ہیں ان کی تعلیم و تربیت دہلی ہی میں ہوئی وہ اوائلِ عمری سے ہی تعلیم کے ساتھ ساتھ مختلف سماجی اور ثقافتی پروگراموں میں سرگرمی سے حصہ لیتی رہی ہیں اتھارٹی آف منسٹری آف ڈیفنس حکومتِ ہند کے زیرِ اہتمام منعقدہ ایگزامینیشن پارٹ I اور II 'جے' کے علاوہ وزارتِ تعلیمات و سماجی بہبود حکومتِ ہند کا ٹوسٹار میرٹ سرٹیفکٹ 'حاصل کیا۔ آل انڈیا گلو بلینس ری یونین ٹریننگ کورس، 'لیڈی کب ماسٹر' (1982) کے بعد آنریبل نائب صدر جمہوریہ ہند کے ہاتھوں کب ڈبیج (1983) حاصل کیا۔ اسی سال دہلی یونیورسٹی سے ایم۔اے (اُردو) کے امتحان میں امتیازی حیثیت حاصل کرنے پر انھیں مرزا غالب پرائز عطا کیا گیا۔ انھوں نے دہلی دوردرشن اور منڈی ہاؤس کیندروں سے کئی سال تک تعلیمی، سائنسی اور ثقافتی پروگرام بھی پیش کیے۔ 1989 میں "فرہنگِ کلامِ میر: دیوانِ اوّل" کی تدوین کی، جو ایک مبسوط تنقیدی مقدمہ کے ساتھ 1993 میں شایع ہوئی اس کتاب پر اتر پردیش اُردو اکادمی نے نقد انعام اور توصیفی سند سے نوازا۔ 1995 میں ڈاکٹر مغیث الدین فریدی کی زیرِ نگرانی "جدید اُردو شاعری" کے موضوع پر تحقیقی مقالہ پیش کر کے پی۔ایچ۔ڈی۔ کی ڈگری حاصل کی۔

شاہینہ تبسم نے بے شمار اُردو تخلیقات کے ہندی تراجم بھی کیے ہیں، جو نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، مرکزی ہندی ڈائریکٹوریٹ، بھارتیہ گیان پیٹھ اور ساہتیہ اکادمی جیسے مقتدر اداروں سے شایع ہو چکے ہیں۔